COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES

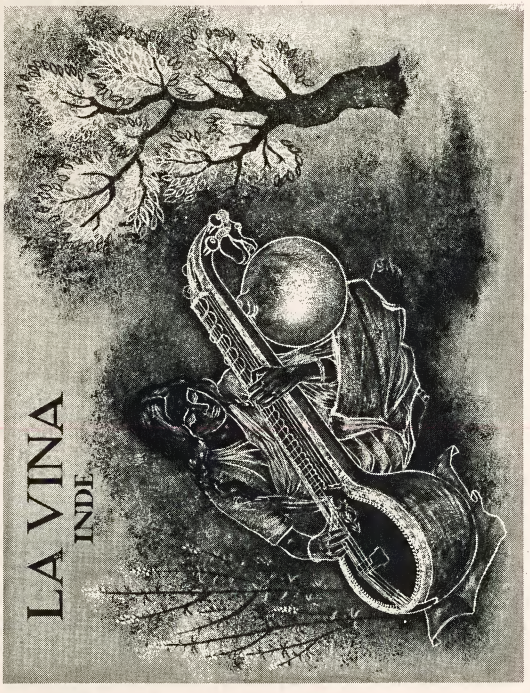
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer

Livre I - Classe de 6ème

Nouvelle Édition

• ORCHESTRE GAMELAN (Java et Bali). *Kendang,* tambour ovale à deux peaux couché sur un socle. C'est l'élément moteur de l'orchestre. *Bonang,* châssis groupant dix à douze gongs suspendus, qu'on frappe sur le renflement avec deux mailloches de bois. Un instrument à cordes ou à vent (*rebab* ou *flûte*) complète l'ensemble.

• LE REBAB, ancêtre de notre violon, est un instrument à cordes frottées en usage dans les pays arabes. Sa caisse de résonance en bois, est recouverte d'une peau tendue. Les cordes en boyau de mouton, sont soulevées par un chevalet oblique en roseau et mises en vibration par un archet courbe dont la mèche est en crin de cheval.



• LA VINA du Sud de l'Inde possède une caisse de résonance de bois dur et un long manche terminé par un cheviller. Le second résonateur est une calebasse séchée. Les sept cordes sont en acier. Quatre passent sur le manche. Pincées avec deux onglets métalliques, elles produisent une mélodie. Les trois autres sont jouées avec les doigts nus.

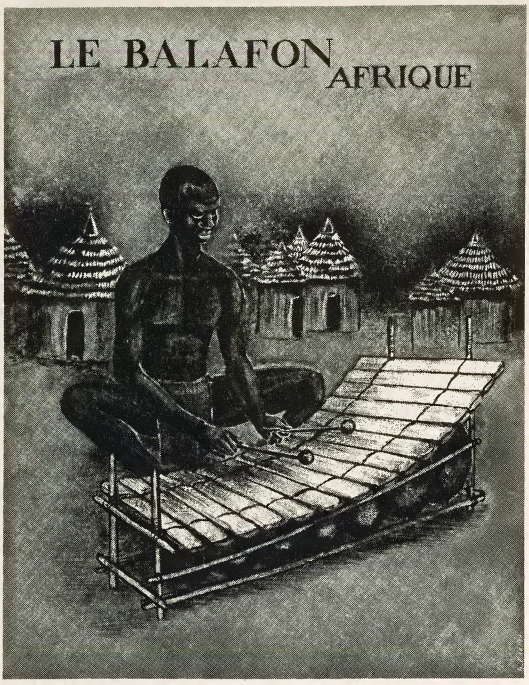
INSTRUMENTS EXTRA-EUROPÉENS

Réduction des planches en couleurs 26,5×34 (collection PLANCHES et IMAGES LEDUC). Ces images sont vendues en série de sept ou séparément.

Elles existent également groupées en un livret 12×18 pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, en une seule couleur, avec notices de H. CHARNASSÉ.

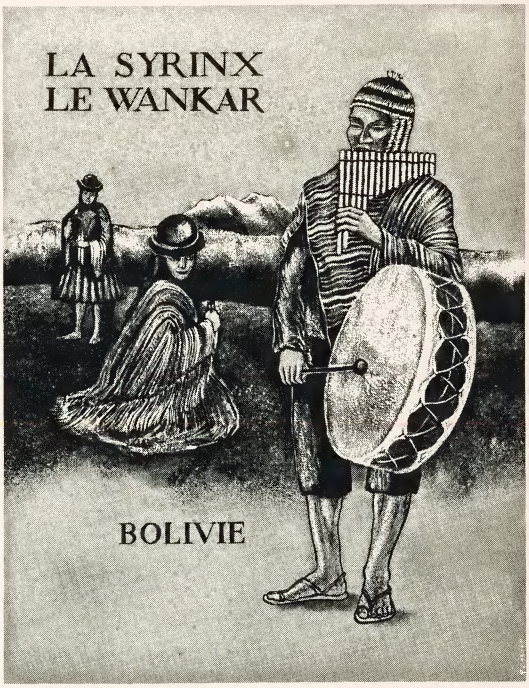
AUTRES SÉRIES

LES GRANDS COMPOSITEURS.
LES INSTRUMENTS CLASSIQUES.
LES INSTRUMENTS ANCIENS.
LES GRANDS DU JAZZ.



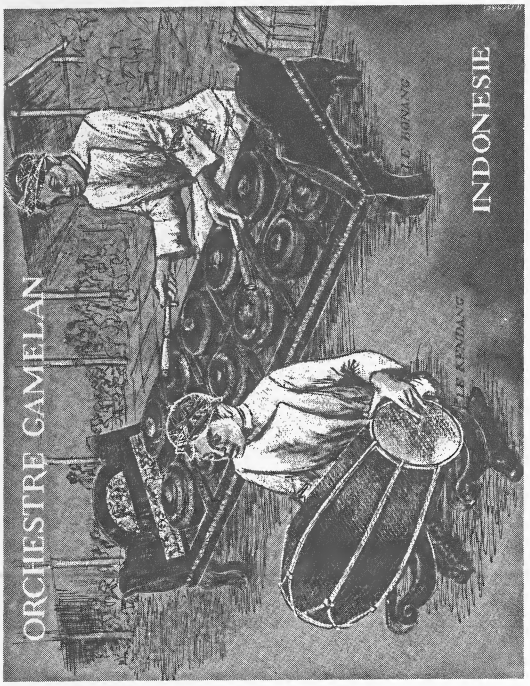
• LE BALAFON. Employé dès le XVII[e] siècle en Afrique et aux Antilles, cet ancêtre du xylophone se compose de quinze à vingt lames de bois inégales disposées sur un châssis. Sous chaque lame une calebasse vidée et séchée sert de résonateur. Frappées par deux maillets, les lames produisent un son dont la hauteur diffère suivant leurs dimensions.

• L'ORGUE A BOUCHE. Instrument à vent inventé en Chine il y a plus de quatre mille ans, il se compose d'un réservoir d'air muni d'une embouchure et surmonté de dix-sept tuyaux de bambou. Treize portent à leur base une anche de métal ; ils émettent un son lorsqu'on bouche le trou pratiqué dans leur paroi. Les quatre autres sont muets.

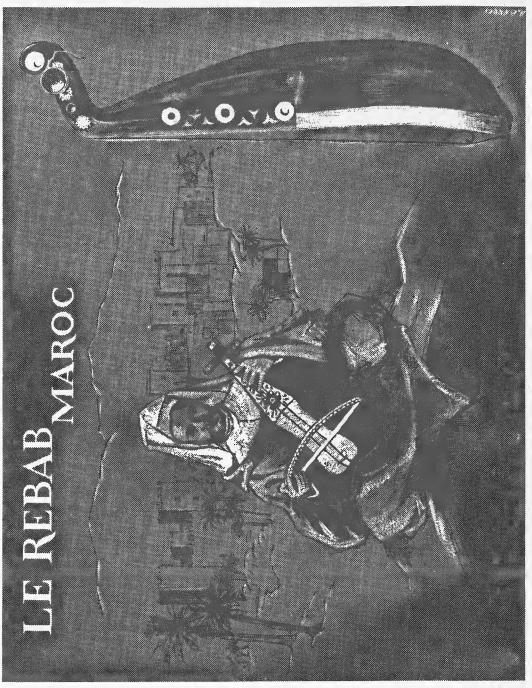


• LE KOTO. C'est un instrument à cordes pincées d'origine chinoise, introduit au Japon au VII[e] siècle : treize cordes de soie cirée sont tendues sur une longue caisse de résonance. Ces cordes passent sur des chevalets de bois ou d'ivoire. On peut pincer les cordes directement avec les doigts de la main droite, mais on utilise le plus souvent trois petits onglets d'ivoire.

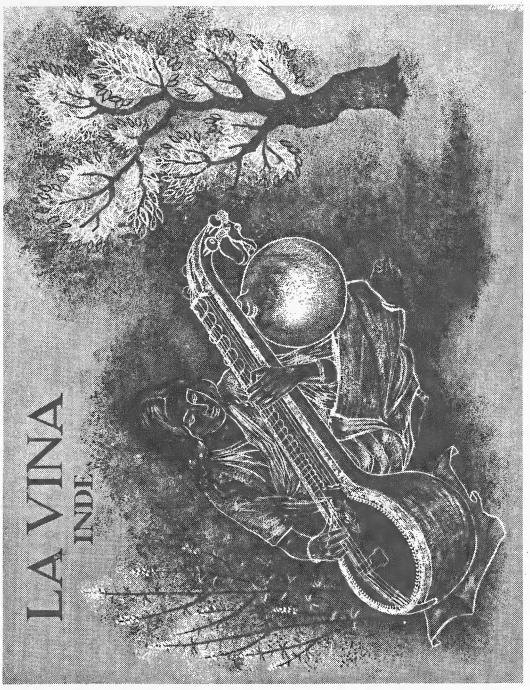
• LA SYRINX, ou *flûte de Pan*, est un instrument à vent connu dès la plus haute antiquité. Un nombre variable de tiges de roseau inégales sont assemblées en rang ou en faisceau. Le son est en rapport avec la longueur du tube. Le souffle est dirigé contre l'arête formée par la coupure de la tige. LE WANKAR est un tambour dont les origines remontent au XVI[e] siècle.



• ORCHESTRE GAMELAN (Java et Bali). *Kendang,* tambour ovale à deux peaux couché sur un socle. C'est l'élément moteur de l'orchestre. *Bonang,* châssis groupant dix à douze gongs suspendus, qu'on frappe sur le renflement avec deux mailloches de bois. Un instrument à cordes ou à vent (*rebab* ou *flûte*) complète l'ensemble.



• LE REBAB, ancêtre de notre violon, est un instrument à cordes frottées en usage dans les pays arabes. Sa caisse de résonance en bois, est recouverte d'une peau tendue. Les cordes en boyau de mouton, sont soulevées par un chevalet oblique en roseau et mises en vibration par un archet courbe dont la mèche est en crin de cheval.



• LA VINA du Sud de l'Inde possède une caisse de résonance de bois dur et un long manche terminé par un cheviller. Le second résonateur est une calebasse séchée. Les sept cordes sont en acier. Quatre passent sur le manche. Pincées avec deux onglets métalliques, elles produisent une mélodie. Les trois autres sont jouées avec les doigts nus.

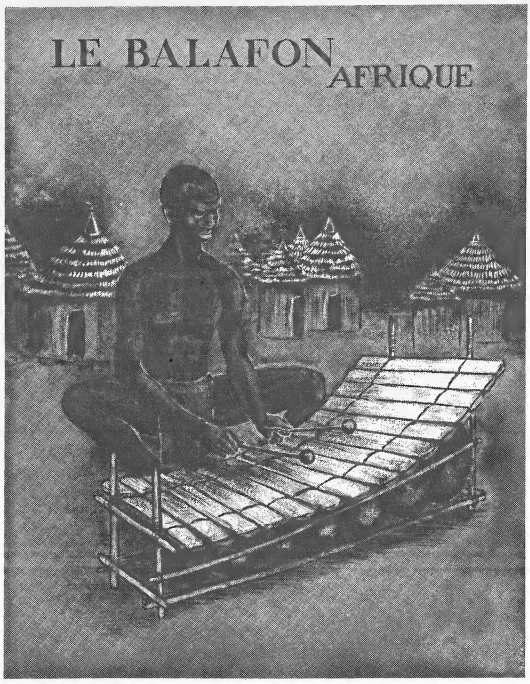
INSTRUMENTS EXTRA-EUROPÉENS

Réduction des planches en couleurs 26,5×34 (collection PLANCHES et IMAGES LEDUC). Ces images sont vendues en série de sept ou séparément.

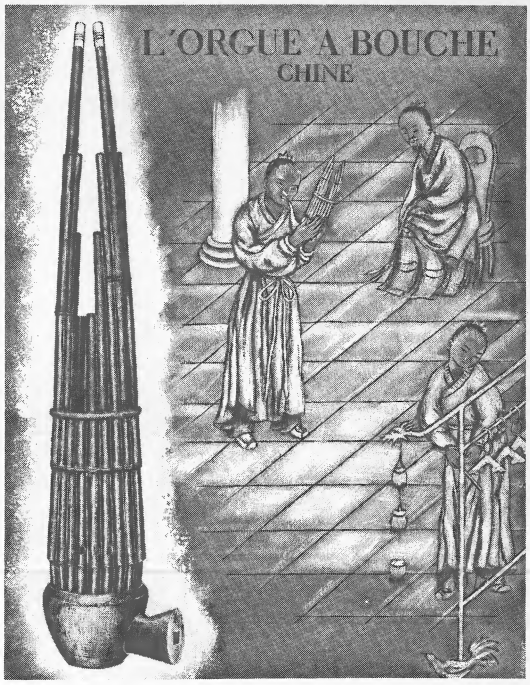
Elles existent également groupées en un livret 12×18 pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, en une seule couleur, avec notices de H. CHARNASSÉ.

AUTRES SÉRIES

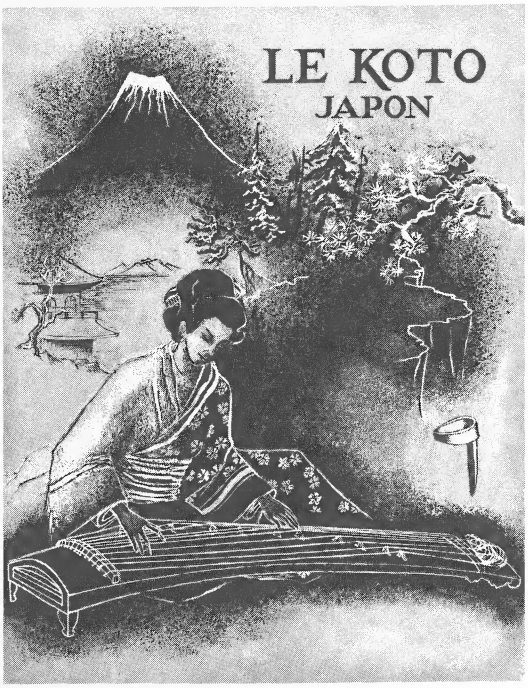
LES GRANDS COMPOSITEURS.
LES INSTRUMENTS CLASSIQUES.
LES INSTRUMENTS ANCIENS.
LES GRANDS DU JAZZ.



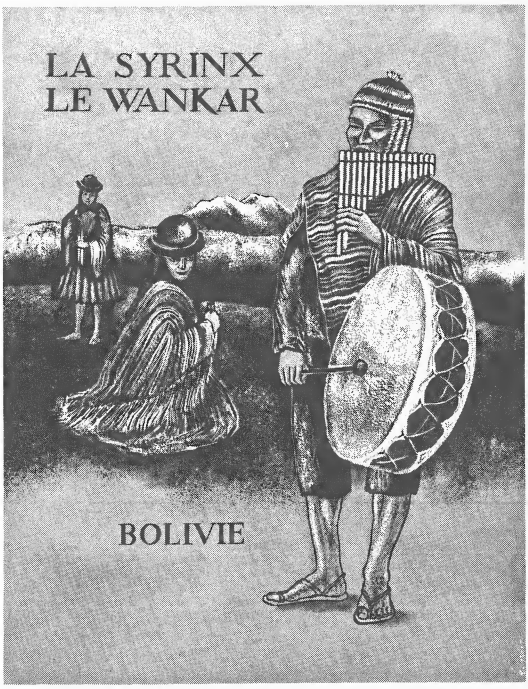
• LE BALAFON. Employé dès le XVII[e] siècle en Afrique et aux Antilles, cet ancêtre du xylophone se compose de quinze à vingt lames de bois inégales disposées sur un châssis. Sous chaque lame une calebasse vidée et séchée sert de résonateur. Frappées par deux maillets, les lames produisent un son dont la hauteur diffère suivant leurs dimensions.



• L'ORGUE A BOUCHE. Instrument à vent inventé en Chine il y a plus de quatre mille ans, il se compose d'un réservoir d'air muni d'une embouchure et surmonté de dix-sept tuyaux de bambou. Treize portent à leur base une anche de métal ; ils émettent un son lorsqu'on bouche le trou pratiqué dans leur paroi. Les quatre autres sont muets.



• LE KOTO. C'est un instrument à cordes pincées d'origine chinoise, introduit au Japon au VII[e] siècle : treize cordes de soie cirée sont tendues sur une longue caisse de résonance. Ces cordes passent sur des chevalets de bois ou d'ivoire. On peut pincer les cordes directement avec les doigts de la main droite, mais on utilise le plus souvent trois petits onglets d'ivoire.



• LA SYRINX, ou *flûte de Pan*, est un instrument à vent connu dès la plus haute antiquité. Un nombre variable de tiges de roseau inégales sont assemblées en rang ou en faisceau. Le son est en rapport avec la longueur du tube. Le souffle est dirigé contre l'arête formée par la coupure de la tige. LE WANKAR est un tambour dont les origines remontent au XVI[e] siècle.

J. HANSEN
Ancien Directeur de l'École Nationale de Musique
Professeur au Lycée de Reims

A.M. DAUTREMER
Professeur de Propédeutique Musicale au Lycée Frédéric Chopin à Nancy

M. DAUTREMER
Directeur du Conservatoire de Musique de Nancy

Cours Complet d'Éducation Musicale et de Chant Choral

A l'usage des Élèves
de l'Enseignement du Second degré

CULTURE VOCALE - THÉORIE - CHANTS - DICTÉES
- HISTOIRE DE LA MUSIQUE

En quatre Livres abondamment illustrés
et complétés par un volume de Dictées

Édition entièrement refondue
contenant des nouveaux exercices, canons et thèmes classiques
ainsi que de nombreux airs et chants folkloriques Français et Étrangers
par A.M. DAUTREMER

1970

LIVRE I

Classe de 6e

ALPHONSE LEDUC
175, rue Saint-Honoré, Paris

Tous droits d'Exécution, de Reproduction, de Traduction et d'Adaptation réservés pour tous Pays.
Printed in France — Copyright 1953, 1962 and © 1970 by Alphonse Leduc et Cie - Imprimé en France

Programmes Officiels

VOIX

Mécanisme de la respiration, Position des lèvres.

Etude des voyelles A, E, I : sons posés, registre médium de fa à do ; sons liés.

L'accord parfait de 3 sons descendants : do, la, fa ; tessiture de fa à mi bémol.

Gamme descendante. Gamme montante en 2 souffles. Pentacorde.

Articulation des syllabes ; ba, bé, bi ; la, lé, li ; ma, mé, mi ; ta, té, ti.

Sons répétés.

Reprendre les vocalises en les commençant par une syllabe.

SOLFÈGE

Audition, chant, lecture - Solfège à une et deux voix.

1° L'accord parfait de do, de fa, de sol - Exercices polyphoniques.
Audition (exercices oraux) - Lecture des notes des accords parfaits, durées et silences correspondants.
Mesures 2/4, 3/4, 4/4.

2° La gamme de do. Tons et 1/2 tons, les tierces - Audition (exercices oraux).
Chant et lecture - Nouvelles figures de durées - La liaison.

3° Le bémol, la gamme de fa - Le dièse, la gamme de sol.
Audition, chant et lecture - Premiers signes de nuances et d'accentuations.

CHANT

Se tenir le plus près possible du programme d'histoire.

Chants appris par audition - Chants lus à une voix.

Chants à 2 voix : canons ou 2 parties dont l'une consistera principalement en sons tenus.

Répertoire : folklore français, étranger, grands musiciens.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'antiquité. Sources d'information : les fouilles, les peintures, les écrits, les instruments. Egypte, Grèce.

La Grèce : La musique dans la mythologie. Les fêtes religieuses. La musique dans la vie sociale en Grèce. Le théâtre grec.

Rome.

Moyen Age : Chant grégorien. Drames liturgiques, mystères. Chants et danses populaires : jongleurs. Les instruments au Moyen Age.

AUDITIONS

Disques ou morceaux joués au piano. Répertoire : Musique pittoresque.

Présentation de quelques instruments. Chants grégoriens. Chants de trouvères et troubadours. Jeu de Robin et Marion. Chants et danses populaires. Quelques pièces polyphoniques.

Préface

L'accueil fait dès l'origine à notre Cours Complet en quatre livres a prouvé combien maîtres et élèves ont été satisfaits de trouver réunis en un Livre unique par année scolaire *tout ce qui est nécessaire à l'éducation musicale dans les établissements du Second Degré : culture vocale et auditive, théorie, solfège, chants à une ou deux voix, Histoire de la Musique, ainsi qu'une discographie et une importante iconographie.*

Cependant, le désir manifesté par de nombreux professeurs d'avoir à leur disposition, dans le cadre de notre ouvrage, des textes solfégiques et des chants nouveaux nous a incités à réaliser cette nouvelle édition tout en conservant la forme condensée mais complète qui a fait l'immense succès de ce Cours. Son cadre n'est nullement rigide et les maîtres pourront adapter notre conception à leurs idées personnelles ou encore, aux nécessités de leurs classes.

Dans cette nouvelle édition, nous avons allégé la théorie, ne laissant subsister que ce que l'élève doit apprendre pour progresser rapidement dans la lecture musicale et, afin que cette dernière soit vivante, la quasi totalité des exercices a été remplacée par des chants folkloriques français et étrangers, avec ou sans paroles, et par des canons.

Les chœurs ont été supprimés depuis que le travail choral se fait indépendamment de la classe et les dictées, pour l'ensemble du Cours, forment un volume séparé au seul usage du maître.

Une place particulièrement importante a été réservée à l'iconographie, complément indispensable aux chapitres d'Histoire qui ont été développés et réunis en fin de volume pour plus de commodité et pour faciliter les recherches. Les légendes qui accompagnent les illustrations pourront ouvrir la voie à des commentaires du maître.

La discographie, succincte, afin de respecter la liberté du choix des auteurs et des œuvres, n'est qu'un guide pour le professeur ; elle facilitera la recherche d'éléments pour l'illustration sonore des chapitres d'Histoire et pour l'initiation auditive.

Parmi les principales innovations de ce 1er Livre, signalons que les exercices correspondant aux leçons théoriques ont été placés non pas après ces dernières, mais après les chants, cela pour répondre à de nombreuses suggestions ; le professeur reste libre d'adopter la progression habituelle : théorie - exercices - chants.

En ce qui concerne les chants, dans ce 1er Livre, certains devront s'apprendre par audition. De plus, la période de l'Antiquité n'étant pas particulièrement riche en chants pouvant être mis en parallèle avec la théorie d'un début d'enseignement, nous nous sommes autorisés à compléter ceux-ci par des textes classiques correspondant aux nécessités techniques et qui feront diversion.

SUGGESTIONS POUR LE MAITRE

LIVRE I

HORAIRE. Pour une heure de cours, nous suggérons l'emploi du temps suivant :

	min.		*min.*
Culture vocale	6	Dictée orale ou écrite	10
Théorie	6	Histoire ou disques	16
Solfège (lecture, intonation)	12	Chant	10

Total : 60 minutes

On peut ne pas tout faire à chaque leçon ; par exemple, supprimer la dictée quand il y a Histoire afin de prolonger l'étude du chant ou l'audition de disques.

CULTURE VOCALE. Ne pas renouveler les exercices à chaque leçon, mais ne pas craindre de répéter fréquemment les mêmes. Progression lente et pas obligatoirement en rapport avec la théorie. Il y a trois séries d'exercices, soit une pour 10 leçons ou par trimestre.

THÉORIE. On pourra, suivant le niveau de la classe, grouper plusieurs leçons ou revoir plusieurs fois un même sujet.

SOLFÈGE. Initier très rapidement à la lecture à plusieurs voix, par exemple dans les canons. Travailler d'abord les parties séparément. Aborder dès que possible la lecture en chœur. Certains textes comportent des paroles originales françaises ou étrangères, ainsi que cela nous a été suggéré par de nombreux maîtres : ces paroles sont *ad libitum*.

DICTÉES. Utiliser nos 250 Dictées graduées, pages 1 à 12 incluse. Pratiquer la dictée orale avant même que l'élève sache lire et écrire les notes. Dès qu'il en connaîtra la place sur la portée, faire des dictées écrites qui serviront à la fois d'exercices d'intonation et d'écriture.

HISTOIRE. Les professeurs des différentes disciplines d'un même établissement auraient intérêt à s'entretenir régulièrement de leurs programmes respectifs. De ces entretiens il naîtra une cohésion dont bénéficieront les divers enseignements. L'on pourra commenter les illustrations. La réunion des chapitres d'Histoire des trois premiers livres forme un programme menant des origines à la fin du XVIII^{e} siècle.

DISQUES. Familiariser les élèves avec les instruments, l'orchestre, les voix, les formes musicales. Discographie succincte et non limitative à la fin de ce Livre.

CHANTS. En ce début d'enseignement, il serait prématuré d'exiger la lecture de certains chants ; ils devront être appris par audition. Intentionnellement, nous avons, à la demande de nombreux professeurs, conservé le texte original en langue étrangère. S'ils ne suffisent pas, puiser dans le folklore national et étranger. Quelques œuvres classiques aux lignes simples, aux textes aisés à comprendre, feront diversion.

ÉCRITURE. Nous conseillons, pour apprendre à écrire la musique, l'emploi des trois cahiers d'Ecriture Musicale de J. Hansen (A. Leduc, éditeur).

PRÉLIMINAIRES

De quelques notions essentielles avant l'étude des signes

Avant d'aborder le solfège, l'étude des signes et des règles qui constituent la grammaire musicale, il est nécessaire d'examiner d'un peu près le mécanisme de l'instrument dont vous vous servirez pour mettre en application la théorie apprise. Cet instrument c'est : *La Voix*.

La voix humaine peut se manifester de deux façons : en *parlant* et en *chantant*.

Chanter c'est produire des *sons* avec sa voix. Les sons peuvent être ou non accompagnés de paroles.

La voix est un don de la nature ; il en est de plus ou moins jolies, plus ou moins claires, plus ou moins fortes ; elle varie avec chaque individu ; cette différence des voix aisément reconnaissable est constituée par ce qu'on appelle le *Timbre*.

Écoutez la voix de votre mère et celle de votre père. La différence vous apparaîtra considérable. Sans qu'elle soit aussi marquée il y a également une différence entre les voix de femmes, les unes très légères et très aiguës (pouvant atteindre des sons élevés), les autres plus étoffées, plus lourdes parfois, plus graves. Il en est de même pour les voix d'hommes.

Dans les voix d'enfants, petites filles ou petits garçons, la différence est moins sensible, mais cependant l'oreille exercée d'un musicien distingue parfaitement une voix d'une autre.

Le *Timbre*, disons la *couleur* de la voix, est un élément naturel.

Pour bien chanter il faut développer le *timbre* par des exercices appropriés. Mais deux autres principes essentiels jouent un rôle important dans l'art du chant :

I. *LA RESPIRATION* ou le mécanisme du souffle.

Une phrase chantée demande plus d'efforts, donc plus de souffle, qu'une phrase parlée. Si en parlant vous ne vous souciez pas de votre respiration, vous devez en chantant la soumettre à un contrôle permanent.

Le fait de *respirer*, c'est-à-dire d'emplir ses poumons d'air frais, n'est pas aussi simple qu'on pourrait l'imaginer.

Ce souffle une fois emmagasiné, il faut pouvoir le *garder* pendant plus ou moins longtemps, selon la nécessité de la phrase musicale, sa ponctuation, son équilibre.

L'expiration se fait lentement au fur et à mesure que se forment les mots.

II. *L'ARTICULATION* ou la manière de prononcer clairement les mots.

Un chanteur se doit de rendre intelligibles à tous, les phrases qu'il prononce. Ces phrases sont formées de mots, eux-mêmes constitués par des syllabes où alternent consonnes et voyelles. Celles-ci se forment sur les lèvres, avec l'aide de la langue et des dents. D'où nécessité de faire travailler tous les petits muscles qui entourent la bouche. Des exercices appropriés vous y aideront.

Vous trouverez donc au début de chaque groupe de leçons 3 séries d'exercices qui devront être pratiqués bien régulièrement :

A *RESPIRATION :* pour obtenir le réflexe du souffle.

B *VOCALISES :* pour la recherche et l'amélioration du *timbre*, ainsi que pour placer la voix.

C *ARTICULATION :* pour la prononciation claire et aisée.

CULTURE VOCALE

Pour les leçons de 1 à 6

A - Respiration

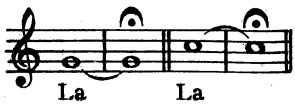
Faire exécuter ces exercices *debout*, corps droit, épaules en arrière *sans raideur*, bras souples le long du corps, pieds joints. *De préférence, fenêtres ouvertes.*

Exercice I

Cet exercice doit être pratiqué à *chaque début de leçon.*

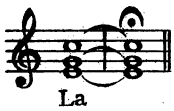
Respiration profonde et lente par le nez.
Expiration lente, *souffle retenu*, par la bouche largement ouverte (3 fois de suite).

Exercice II

Tenue de son.
Attaque avec la syllabe : LA

Exercice III

La classe divisée en 2 groupes.
Tenue de la Sixte MI-DO
» » » Tierce MI-SOL

Exercice IV

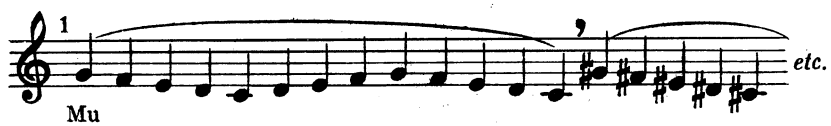
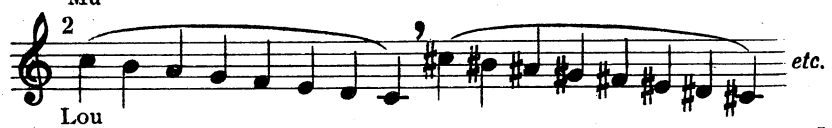
La classe divisée en 3 groupes.
Tenue de l'Accord Parfait de Do (1er Renversement)

Tous ces exercices doivent se faire dans la nuance *mf* sans forcer la voix, sans tremblement; il faut obtenir un son uni, bien soutenu, et augmenter la *durée* de la tenue à chaque leçon. Pour cela le Professeur pourra contrôler en comptant. *(rythme de secondes).*

B - Vocalises

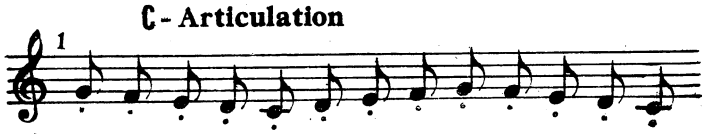
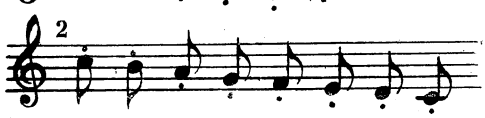
Toutes les vocalises se font plusieurs fois de suite, en montant chromatiquement jusqu'au *Fa* ou *Sol* aigu. Ne pas forcer les voix, surtout au début.

Veiller à la *respiration* entre chaque vocalise.

Nuances générales : *mf* Mouvement : **Lent**

legato

id.

Employer les voyelles : U, O, I. Faire précéder l'attaque d'une consonne : L ou M

C - Articulation

En sons détachés :
sur *Non*
sur *Pan*

sur *Mu*
sur *La*

Comme pour les vocalises ces exercices se font en montant de demi-tons en demi-tons.

1

THÉORIE

LA MUSIQUE - LE SON

Tout le monde aime chanter.

Chantons ensemble *Frère Jacques* air très connu. *(Exécution)*

Maintenant les paroles seules. *(Exécution)*

Que manque-t-il pour que ceci soit une chanson? *La Musique*, évidemment.

Première constatation: Une chanson est faite de l'union des paroles et de la Musique.

D'abord qu'est-ce que la *Musique* ?

C'est *l'Art des Sons* disent les manuels de Théorie. Disons que c'est un langage qui, au lieu d'employer des mots pour désigner des objets ou exprimer des idées, utilise des sons qui, combinés, juxtaposés, groupés de manière artistique, doivent former un *tout* qui charme nos oreilles.

Maintenant qu'est-ce qu'un *Son?*

C'est un élément qui frappe notre sens de l'ouïe. Le *Bruit* aussi produit cet effet. Pourtant il convient de ne pas confondre *Bruit* et *Son*. Écoutons la différence: (Expériences diverses de *Bruits*, puis de *Sons*. Constatations par les élèves).

Nous disons donc que le Bruit est en général produit par le choc ou le frottement de deux corps étrangers, tandis que le Son est le *résultat des vibrations produites par un corps sonore.*

Exemples: cordes de violon
cordes à l'intérieur du piano
cordes vocales
verre de cristal frappé
pipeau

Le Bruit répété qui dure longtemps est disgracieux, pénible à entendre, il éprouve nos nerfs.

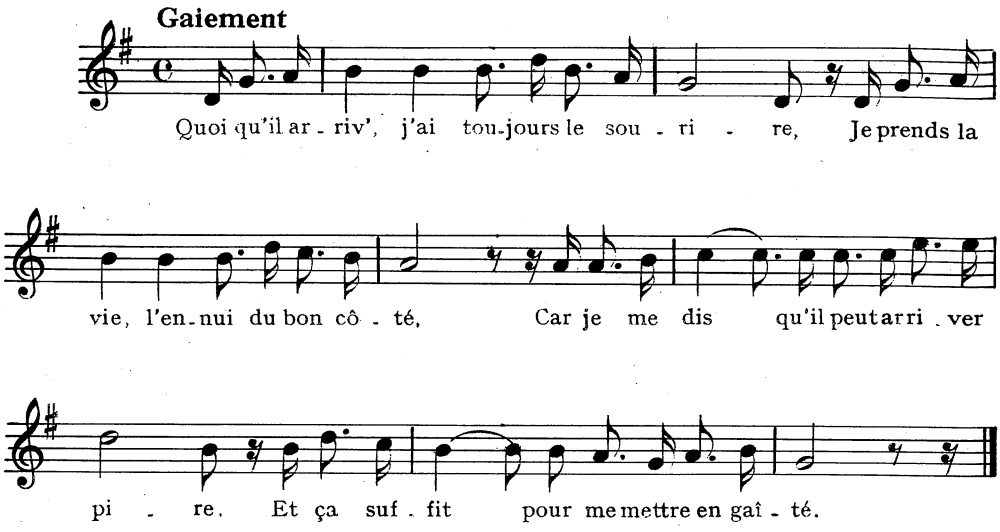
Le Son, et surtout la succession de sons qui constitue une phrase musicale, est agréable à nos oreilles en même temps qu'elle parle à notre sensibilité en éveillant en nous des sensations joyeuses ou tristes suivant ce que l'auteur a voulu exprimer.

En résumé le Son est à la Musique ce que le Mot est au langage parlé.

La Musique est un Art fait pour nous distraire, nous charmer, nous émouvoir; c'est un langage universel qui a toujours existé et a de tous temps aidé les hommes à élever leur pensée vers un idéal de Beauté.

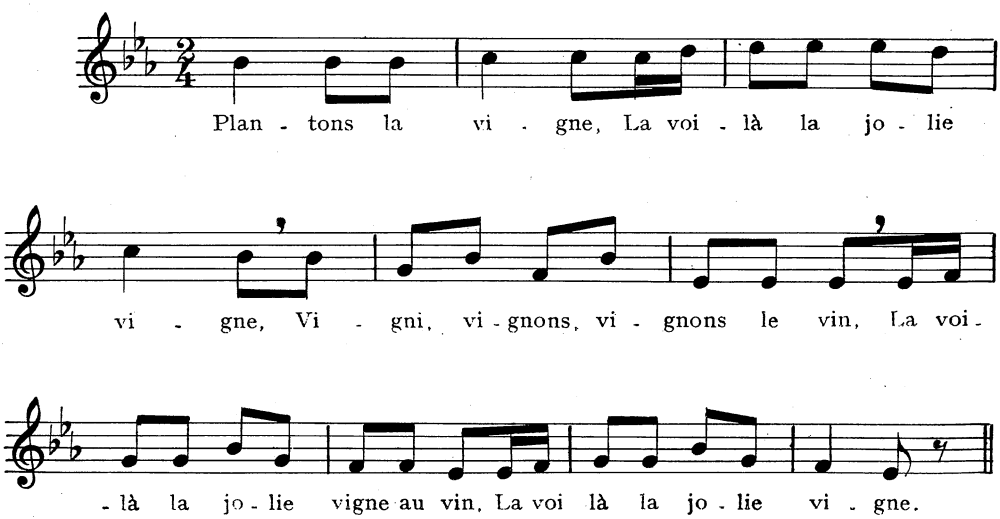
CHANTS à apprendre par audition

QUOI QU'IL ARRIVE!



Extrait de "Valaisans chantons". G. Haenni - Sion - Suisse

PLANTONS LA VIGNE



2

THÉORIE

CARACTÉRISTIQUES DU SON

Hauteur - Durée - Intensité - Timbre

Quelques expériences pour permettre de découvrir différents aspects du son.

(Ici le Professeur devra jouer ou chanter un son grave, l'autre aigu).

Imaginons une échelle; ces deux sons ne sauraient être placés sur le même barreau, l'un qui paraît *gros*, serait *en bas*, c'est un son *grave*, l'autre qui semble *petit* serait *en haut*, c'est un son *aigu*.

La première caractéristique du son est donc la *Hauteur* qui varie d'un son à l'autre.

2e expérience : (Le Professeur exécute 2 ou plusieurs sons de valeurs différentes).

Il est à remarquer cette fois qu'une différence de *Durée* existe entre ces quelques sons. Les uns sont courts, les autres longs; ils *durent* plus ou moins longtemps.

2e caractéristique du son : *la Durée*.

Recherche de la 3e caractéristique en écoutant ce qui suit. (Le Professeur fait entendre des sons ***p***, ***mf***, ***f***.

On peut aisément découvrir une différence de force. Certains sons paraissent doux, très doux, forts ou très forts. C'est ce qu'on nomme la différence d'*Intensité*.

Enfin il existe une 4e caractéristique qui est celle du *Timbre*.

Un même son joué sur un piano, ou sur une flûte, ou encore produit par une voix humaine aura chaque fois une *couleur*, on dit un *Timbre*, différent.

Résumé de cette 2e leçon.

On reconnaît aux sons quatre qualités ou caractéristiques essentielles qui les différencient:

Ce sont : la Hauteur
la Durée
l'Intensité
le Timbre

DIFFÉRENCE DE HAUTEUR DES SONS

Premiers éléments d'écriture musicale

Comment distinguer les sons les uns des autres ?

D'abord en leur donnant un nom.

De même qu'il y a 7 jours dans la semaine qui se répètent tout au long de l'année, nous disposons dans l'alphabet musical de 7 noms de notes qui se répèteront aux différentes hauteurs de l'échelle des sons.

DO - RÉ - MI - FA - SOL - LA - SI

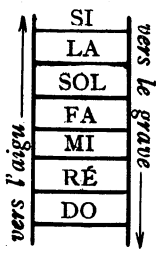
Ce sont les notes de musique; chacune d'elles représente un son différent.

(Exécution au piano, ou vocalement).

Il est à remarquer que les sons vont de *bas* en *haut*, du *grave* à l'*aigu*.

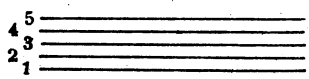
Si on représente ces sons sur une échelle, on a en les chantant l'impression de grimper, de *monter*

Faire chanter cette suite de notes en regardant cette image.



Une notation spéciale, faite de signes conventionnels qui s'inscrivent sur des lignes à différentes hauteurs, permet de reconnaître les notes les unes par rapport aux autres.

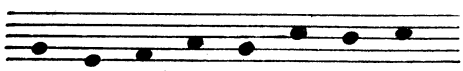
La Portée



C'est sur ces 5 lignes dont l'ensemble se nomme *Portée* que l'on place les notes de musique.

(L'espace compris entre les lignes se nomme: *Interligne*, on y place également des notes). Les points dessinés sur la portée ci-contre, représentent des notes de Musique.

ex.

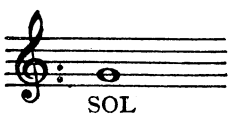


Mais *quelles* notes? Nous ne le saurons qu'après avoir placé au début de la portée un signe qu'on nomme *la Clef*.

Il y a plusieurs sortes de Clefs.

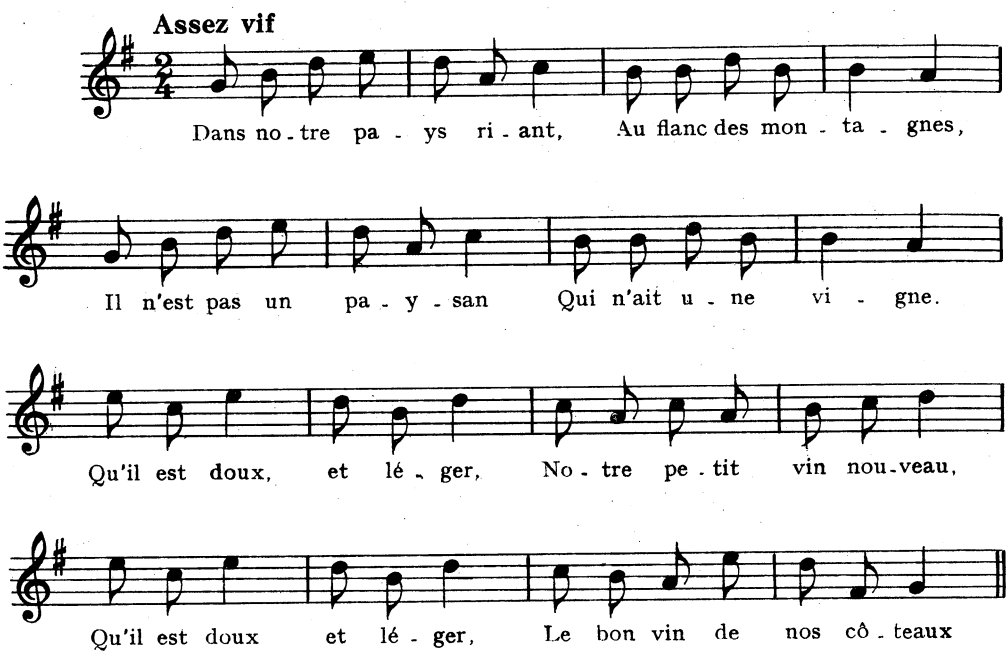
Provisoirement, nous nous occuperons d'une seule, la plus importante: *La clef de Sol* dont voici le dessin:

Cette clef indique que la note placée sur la même ligne qu'elle portera son nom.

La Clef de Sol, placée sur la 2e ligne de la portée, nous donne donc la place du Sol. En partant de ce *Sol* il est aisé de trouver la place des autres notes, c'est ce que nous verrons dans la prochaine leçon.

CHANT à apprendre par audition

CHANSON A BOIRE

Chanson populaire de Serbie



2

Mais jamais nos vignerons
N'ont voulu le vendre,
Et toujours ils le boiront
Entre camarades.
Qu'il est doux et léger,
Notre petit vin nouveau,
Qu'il est doux et léger,
Le bon vin de nos côteaux !

3

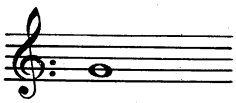
Car le bon vin du pays
N'est pas fait pour d'autres,
Et ce sont les gars d'ici
Qui doivent le boire !
Qu'il est doux et léger,
Notre petit vin nouveau,
Qu'il est doux et léger,
Le bon vin de nos côteaux !

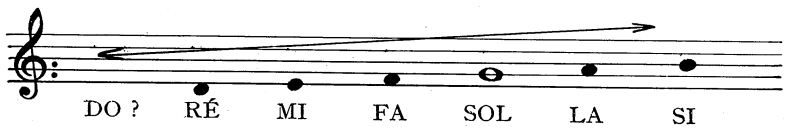
3

THÉORIE

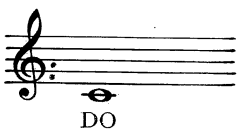
PLACE DES NOTES
LIGNES SUPPLÉMENTAIRES

Reprenons la *Portée* avec la *Clef* de Sol qui nous indique la place (2e ligne) de cette note. Si nous observons la succession des notes, apprise dans la leçon précédente, nous constatons qu'il nous faut placer 4 notes *au-dessous* du Sol et 2 *au-dessus*.

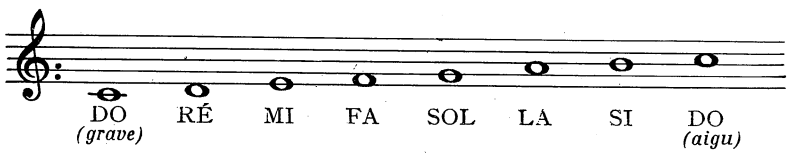


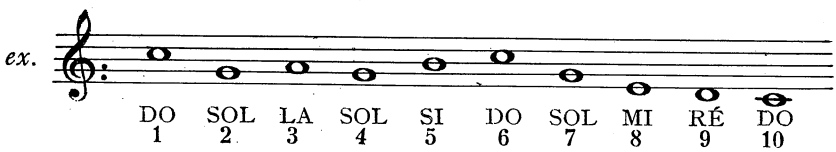


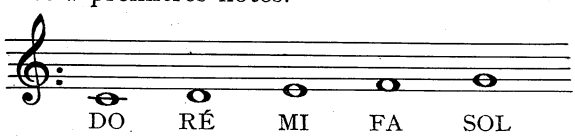
Comment faire pour la note *Do* puisqu'il ne reste plus de ligne? Tout simplement nous ajouterons 1 ligne de petite dimension que nous appellerons *Ligne supplémentaire.*



Plus tard vous apprendrez qu'il faut parfois ajouter *plusieurs* lignes supplémentaires, soit *au-dessous*, soit *au-dessus* de la portée, pour des nécessités d'écriture.

Voici maintenant, complète, la série des notes que vous devez apprendre à lire rapidement; nous y ajouterons un autre Do pour terminer la série.

Constatez que les notes s'écrivent et se lisent toujours de *gauche à droite*, même quand elles ne se présentent pas dans l'ordre ci-dessus.

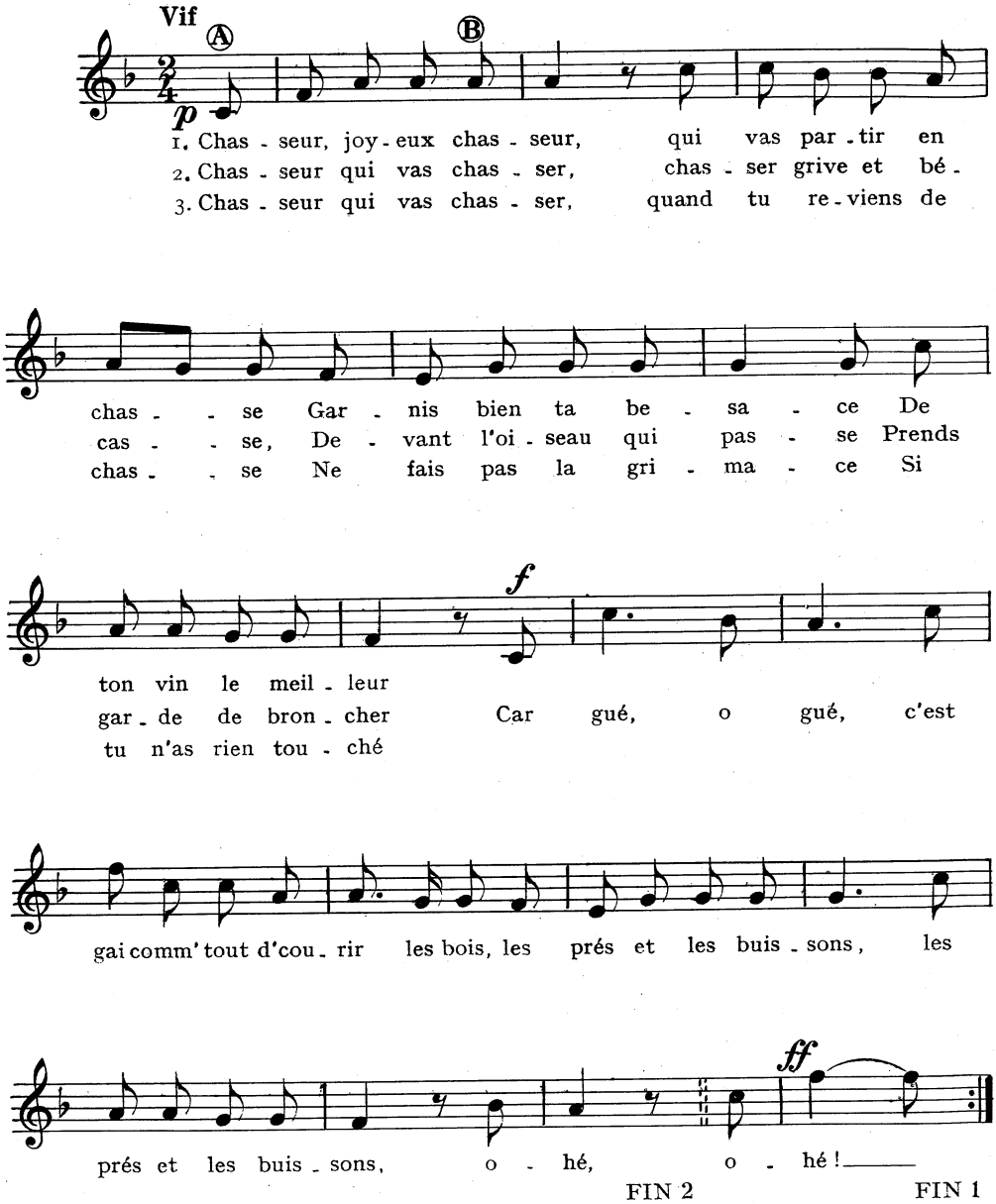


Pour faciliter votre travail de lecture, nous vous proposons d'apprendre d'abord à bien reconnaître les 5 premières notes.

Les exercices ci-après vous y aideront.

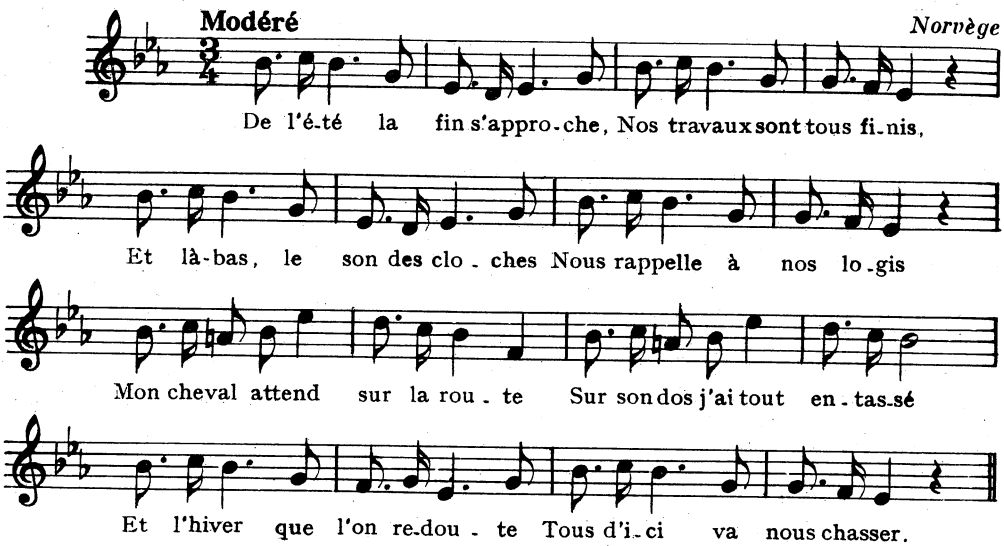
CHANTS à apprendre par audition

LE CHASSEUR

Canon à 2 voix

Mélodie populaire 1800

Extrait de "Valaisans chantons" G. Haenni - Sion - Suisse.

L'ADIEU AUX MONTAGNES



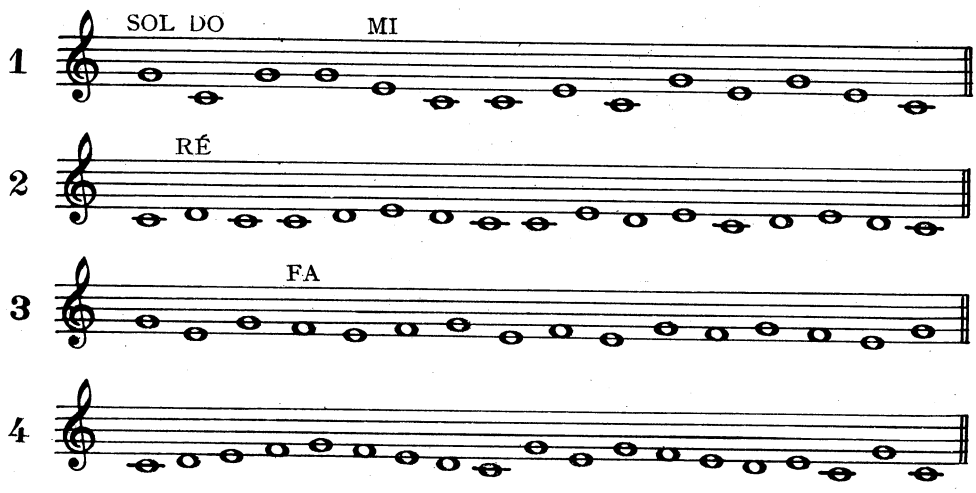
2

Adieu donc, verts pâturages,
Où souvent par mes chansons
J'ai guidé loin du village
Mes chevreaux et mes moutons.

Maintenant la cime est déserte
Les troupeaux bien loin sont allés !
Rentrons donc ; la porte ouverte
Nous attend dans nos foyers.

EXERCICES

Lire les notes, puis les *chanter*



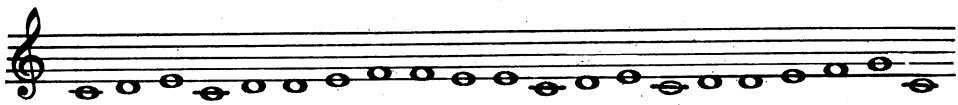
4

THÉORIE

DIFFÉRENCE DE DURÉE DES SONS

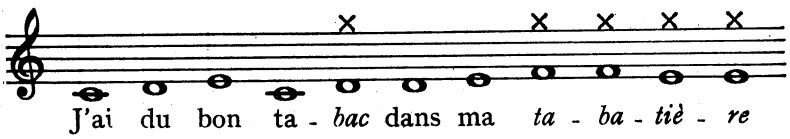
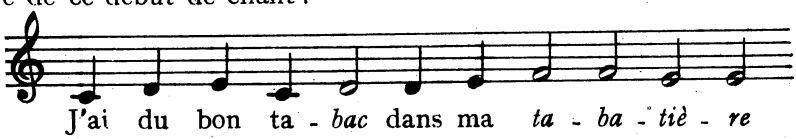
Il a été constaté au cours de la 2e Leçon que les sons pouvaient être *tenus* plus ou moins longtemps. Cette différence de *Durée* est indiquée par la forme ou *figure* que l'on donne aux notes.

Dans l'exercice suivant:



toutes les notes ayant une même *figure* doivent être chantées avec une durée identique. Cependant en solfiant ces notes on reconnaît un *air* célèbre: *J'ai du bon tabac* (à chanter avec les paroles). Constatation: on reste plus longtemps sur certaines syllabes que sur d'autres.

Ex.: J'ai du bon ta-*bac* dans ma *ta-ba-tiè-re*,

Recherche: à quelles notes correspondent ces syllabes ?

Conclusion: On trouve que le 2e *Ré*, les 2 *Fa* et les 2 *Mi* suivants étaient des notes plus *longues* que les autres; voici donc comment nous allons modifier l'écriture de ce début de chant:

On se trouve en présence de deux *formes* ou figures de notes que l'on désigne par leur couleur: la noire

la blanche

Faire chanter encore une fois les notes de *J'ai du bon tabac* mais, en même temps et discrètement, avec des battements de mains. On constate *qu'un seul* frappement suffit pour la noire, alors qu'il en faut *deux* pour la blanche. Ceci indique que la dure le double de la , ou bien qu'il faut 2 pour faire une

Il existe bien d'autres figures de notes qui seront présentées dans une leçon ultérieure.

LA MESURE - LE TEMPS

Il n'est pas très agréable d'entendre frapper des coups ou de taper dans ses mains pendant que l'on chante.

Il existe un moyen plus discret de *mesurer* la durée des sons.

Faire avec *l'avant-bras droit* deux gestes : l'un frappé ↓ l'autre levé ↑ *(Exécution)*

Ceci s'appelle : *Battre la Mesure*

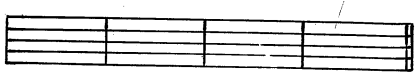
Chacun des gestes représente un *Temps*

Un groupe de 2, 3 ou 4 temps forme une *Mesure*

La *Mesure* est la division de tout morceau de musique en petites *cases* contenant chacune des notes en plus ou moins grand nombre. Les mesures sont séparées les unes des autres par de petites barres verticales qui coupent la portée.

On les appelle *Barres de Mesure*

Nota: Il est d'usage de mettre une *double barre* à la fin d'un exercice ou d'un morceau de musique.



Nous avons dit plus haut que le *Temps* est une fraction de la mesure.

C'est aussi l'unité rythmique qui sert à mesurer la durée des sons et à établir le rapport des figures de notes entre elles.

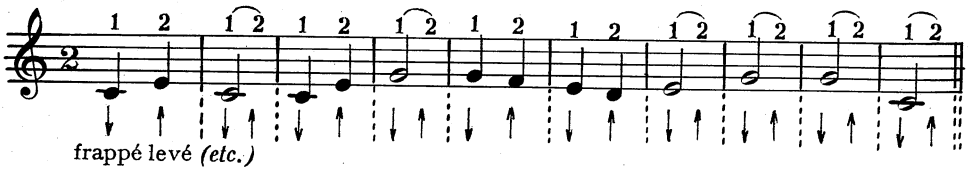
Si l'on attribue à la par exemple la durée d'un temps

la devra durer 2 temps, étant le double de la noire

La mesure à 2 temps est indiquée ici par le chiffre 2

En conséquence, il faudra faire 1 *geste* pour la et 2 *gestes* pour la

Exécution de l'exemple ci-dessous :



Mais il y a plusieurs façons de battre la mesure.

La plus facile est celle qui consiste en : un frappé et un levé, c'est la mesure à 2 temps. Le chiffre 2 placé au début des exercices l'indique.

Chaque temps de cette mesure étant occupé par une on dit que

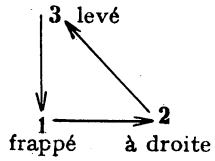
la est *l'unité de temps*

et puisque pour la mesure entière il faut une on dit que

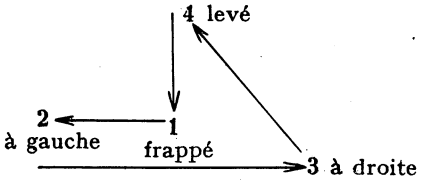
la est *l'unité de mesure*

Les autres mesures fréquemment employées sont :

La mesure à 3 temps
(qui se bat de cette manière)

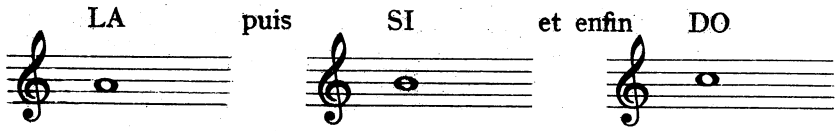


et la mesure à 4 temps



Complètons maintenant l'étude de la place sur la portée des notes de l'échelle vocale.

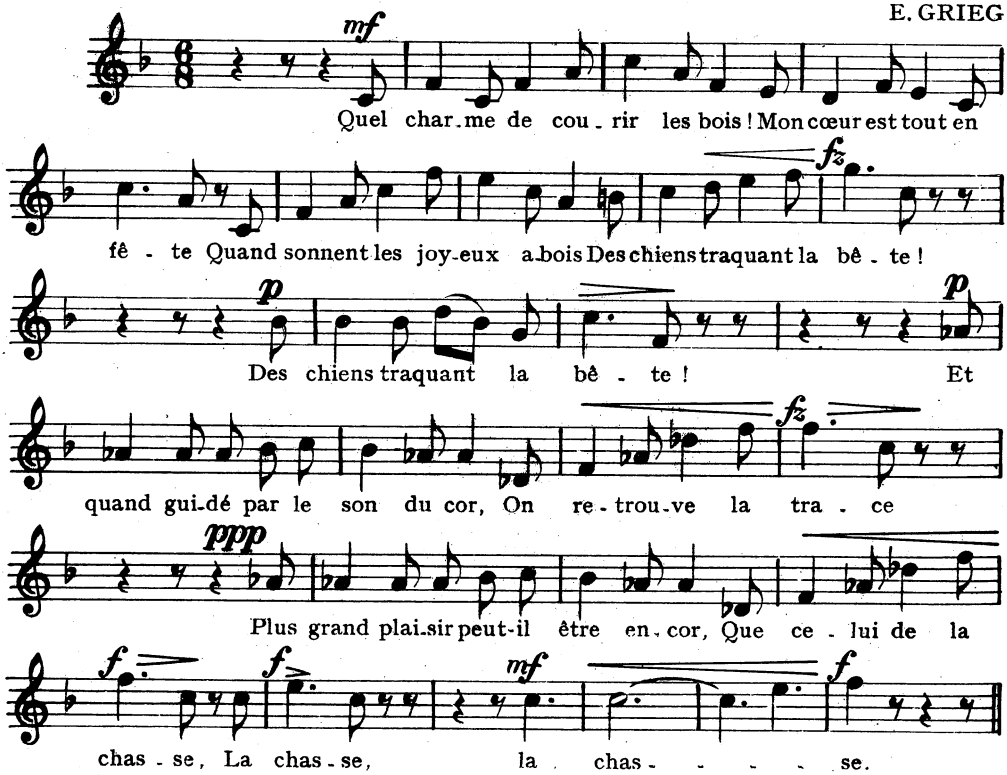
Au dessus du *Sol* se trouve :



A partir de maintenant les 3 nouvelles notes seront utilisées dans les exercices.

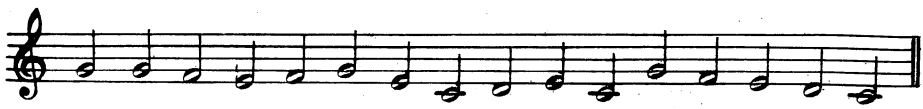
CHANT à apprendre par audition

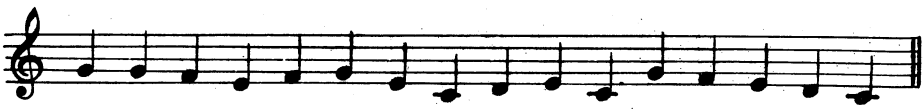
CHANSON DE CHASSEUR

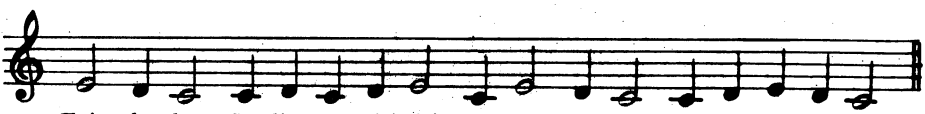
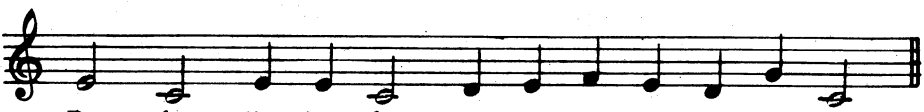
E. GRIEG

A. L. 24.221

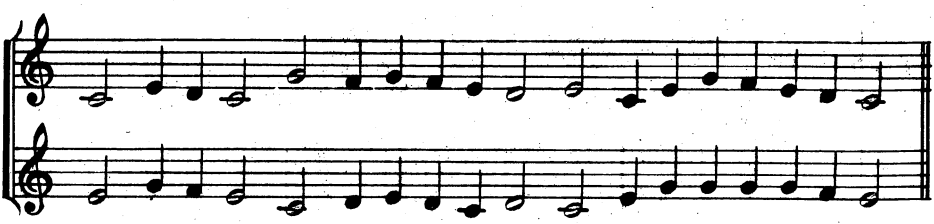
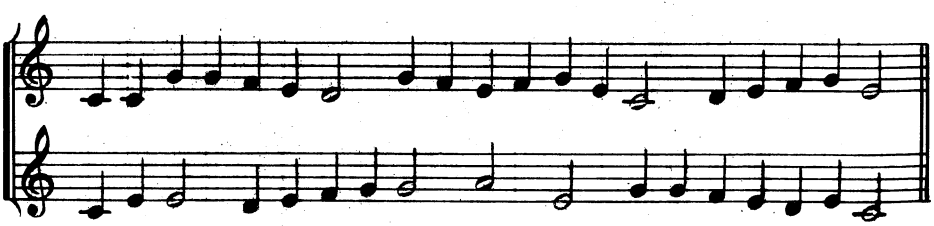
EXERCICES à faire solfier en battant la mesure.

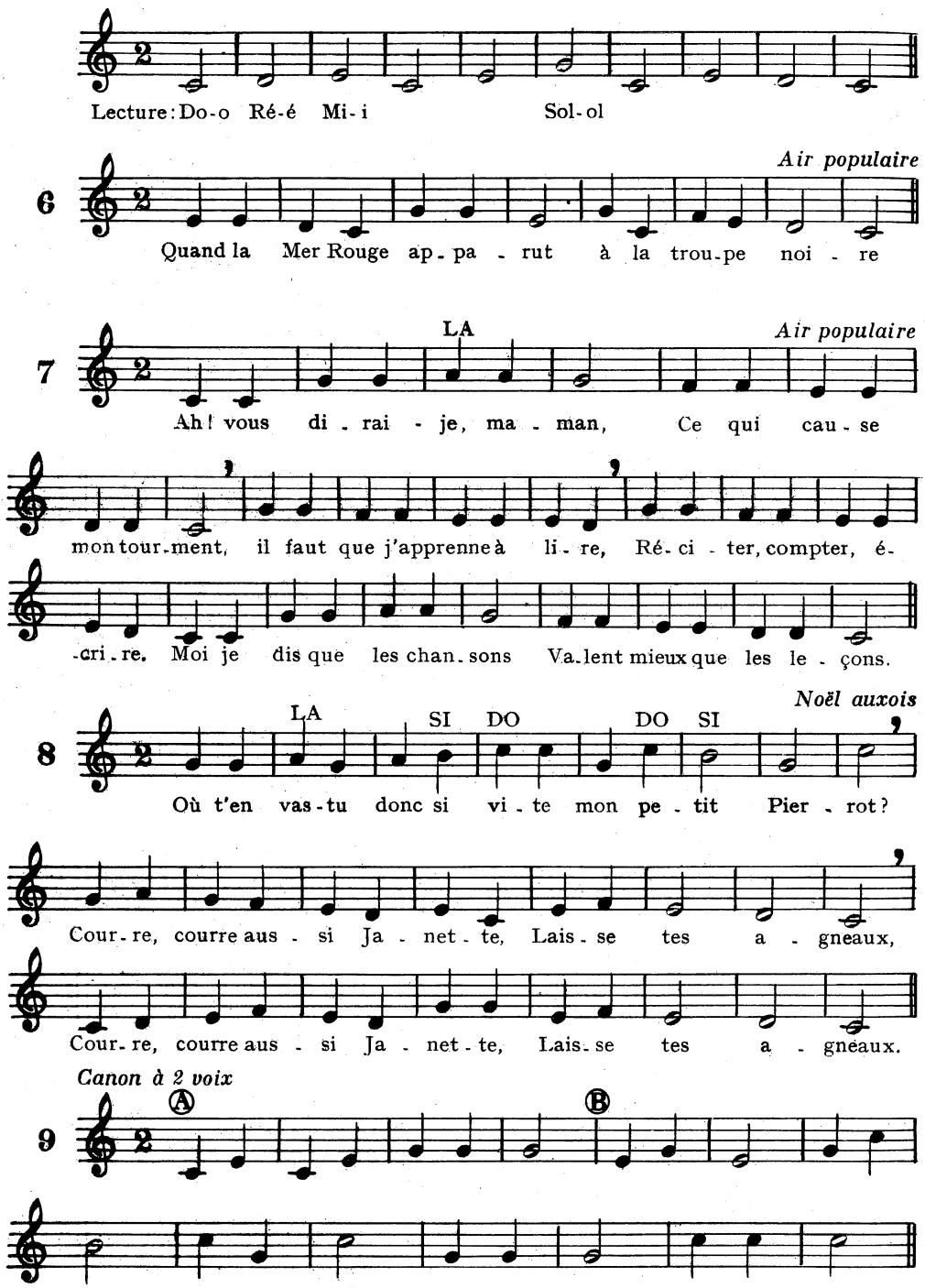
Blanches : 2 battements

1

Noires : 1 battement

1bis

Mélange de blanches et de noires

2

3

à 2 voix, en blanches et noires

4

5

Le second temps peut être mieux *senti* par la répétition de la syllabe.



5

THÉORIE

LA MESURE A 4 TEMPS - LA RONDE

La mesure à 3 temps sera mise en application un peu plus tard; la mesure à 4 temps va être étudiée dès maintenant.

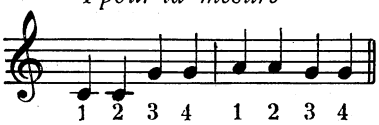
D'abord, apprendre à bien *battre* cette mesure, qui est plus compliquée que la mesure à 2 temps, en suivant le graphique indiqué à la fin de la leçon précédente.

Ne pas oublier que les gestes doivent être *courts* et *précis*.

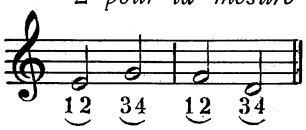
Exercices : 1e en *comptant* 1 - 2 - 3 - 4
2e en *disant* les notes de la gamme (en 𝅗𝅥)
3e en *solfiant* les notes de la gamme (en 𝅗𝅥)

Chacune de ces mesures peut comporter :

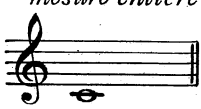
1 note par temps
4 *pour la mesure*



1 note pour 2 temps
2 *pour la mesure*



1 seule note
pour 4 temps
mesure entière

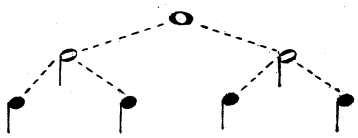


ce qui nécessite une nouvelle figure, la *Ronde* pour ce dernier cas.

La Ronde : 𝅝 est donc la valeur qui dure 4 temps.

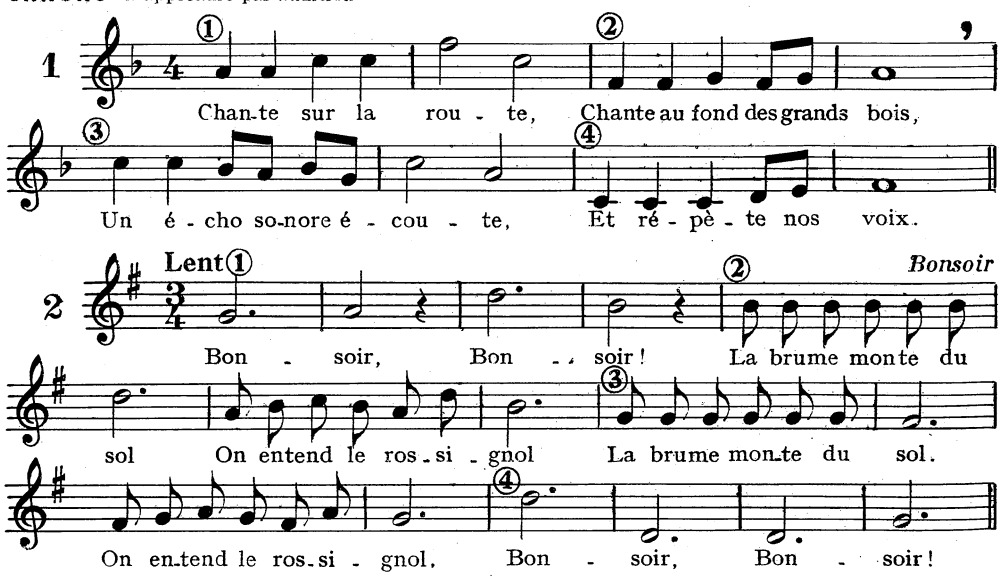
Si nous la considérons par rapport à celles déjà connues, nous obtenons le petit tableau ci contre où l'on peut constater

que la 𝅝 vaut 2 𝅗𝅥
ou 4 ♩



Autrement dit : La 𝅗𝅥 représente la moitié de la 𝅝
La ♩ » le quart » » 𝅝

CANONS à apprendre par audition



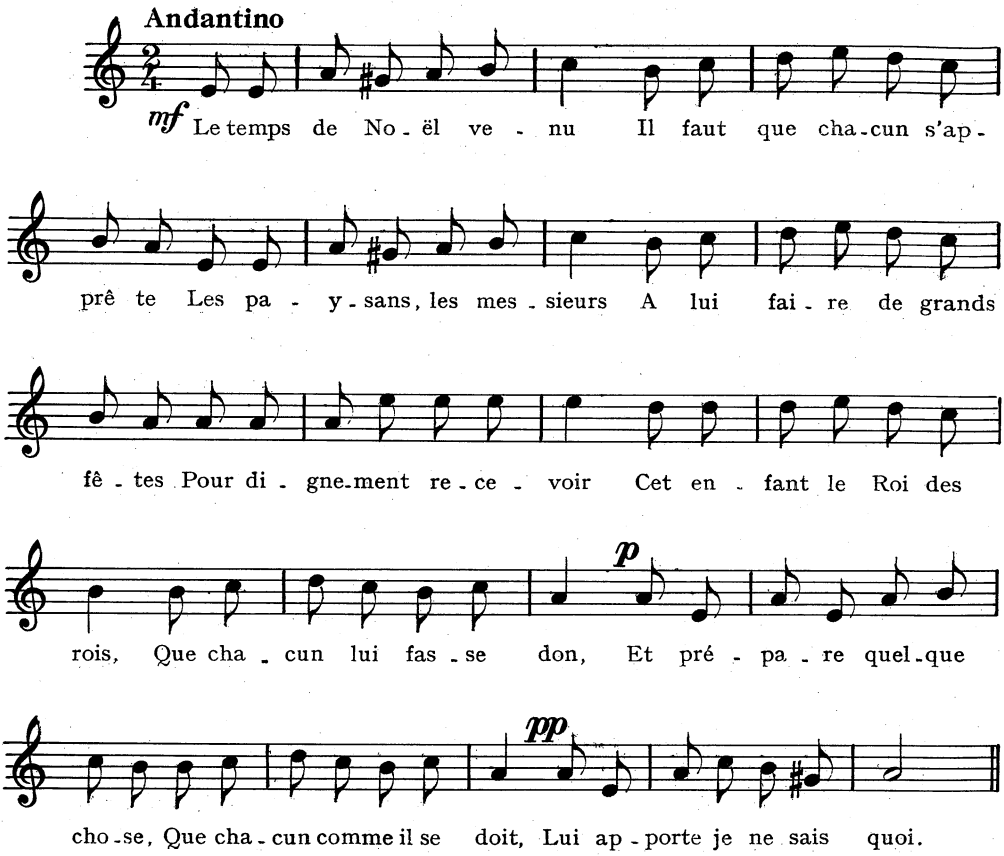
Extrait de "Valaisans chantons" - G. Haenni - Sion - Suisse.
A. L. 24.221

CHANTS à apprendre par audition

NOEL BRESSAN

Paroles françaises traduites du patois par
Prosper CONVERT

attribué à
BROSSARD de MONTANEY
(1638-1702)



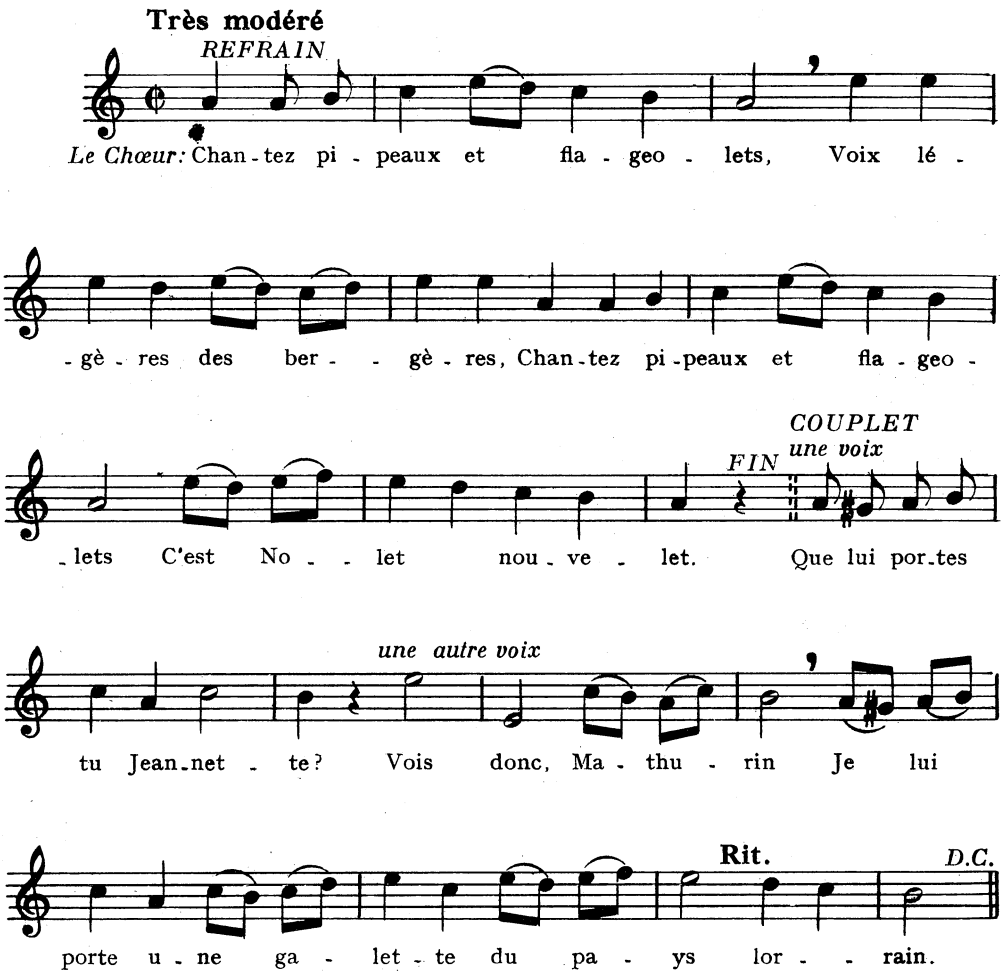
2

Les Bressans lui porteront
Leurs volailles les plus grosses
Les cavets du Revermont
Les meilleurs vins de leur cave
Ceux de Bourg lui donneront
Un joli petit lit blanc
Les Dombistes un édredon
Rembourré de duvets d'oie
Puis de ceux qui ont l'argent
Viendront bien d'autres présents.

3

Une fois chacun arrivé
Devant l'Enfant de l'étable
Puisqu'on aura préparé
Son petit lit, puis sa table,
Prosternons-nous de tout cœur
Aux pieds de notre Sauveur,
Espérant qu'il daignera
Nous donner pour récompense
De tous l'aimer sans retour
Le vrai bonheur pour toujours.

NOEL DES PROVINCES DE FRANCE



2

Que lui portes-tu bonhomme?
Deux beaux canetons,
Pot de beurre, rouges pommes
Du pays breton.

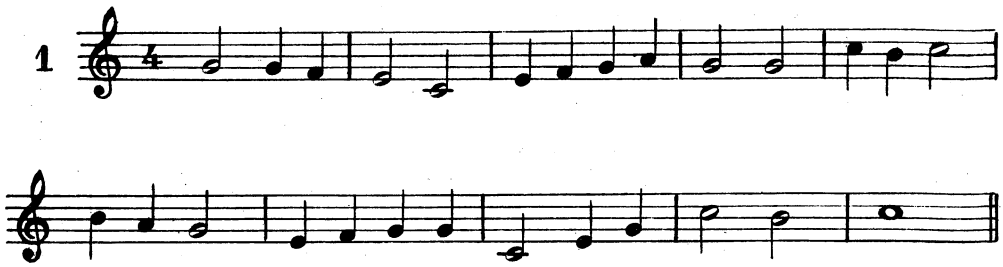
3

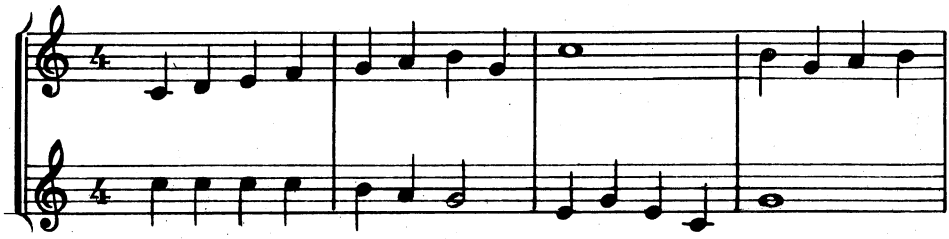
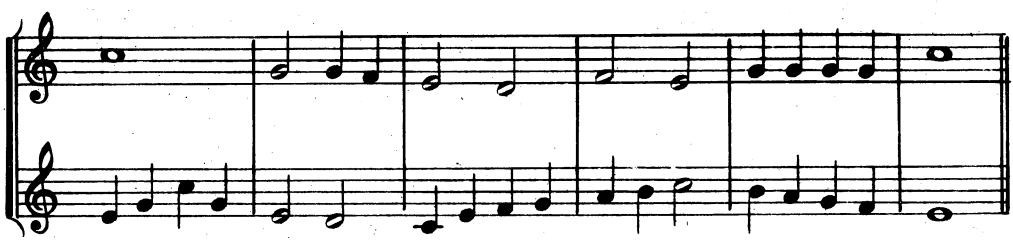
Que lui portes-tu Perrette?
-Bon lait champenois.
Un cent d'œufs, et, sur ma tête
Un panier de noix.

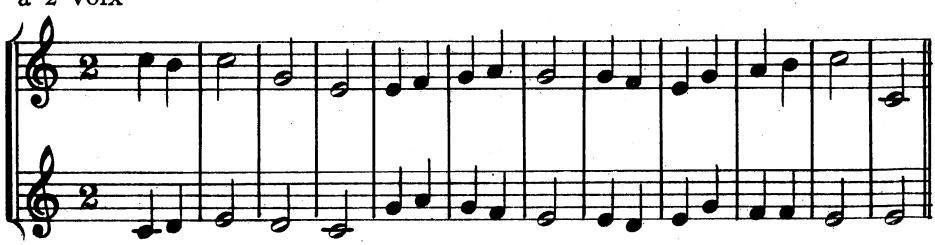
4

Que lui portes-tu voisine
-Hélas, bonnes gens,
Mes châtaignes limousines,
Ma danse et mes chants.

EXERCICES à solfier en battant la mesure

1

à 2 voix

2

à 2 voix

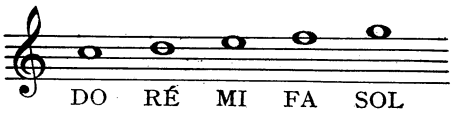
3

6

THÉORIE

L'ÉCHELLE VOCALE

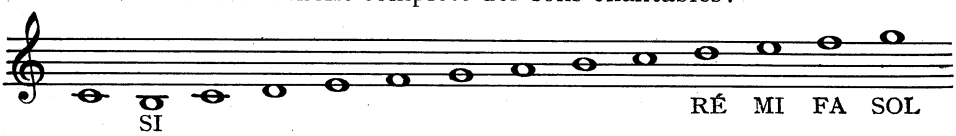
En exécutant les exercices de vocalises, on remarque que la voix monte très au-dessus du Do aigu qui est ici sur la portée.

Ce sont ces autres notes du registre aigu de la voix, qu'il faut apprendre à reconnaître sur la portée.

Le *Do* est le point de départ d'une autre série, avec les mêmes noms de notes:

Au dessus de ce nouveau Sol, il y a encore La, Si, puis un 3e Do; leur écriture nécessite l'emploi de lignes supplémentaires, mais nous nous arrêterons au *Sol* qui représente la limite actuelle des voix dans l'aigu, pour la lecture des exercices de Solfège.

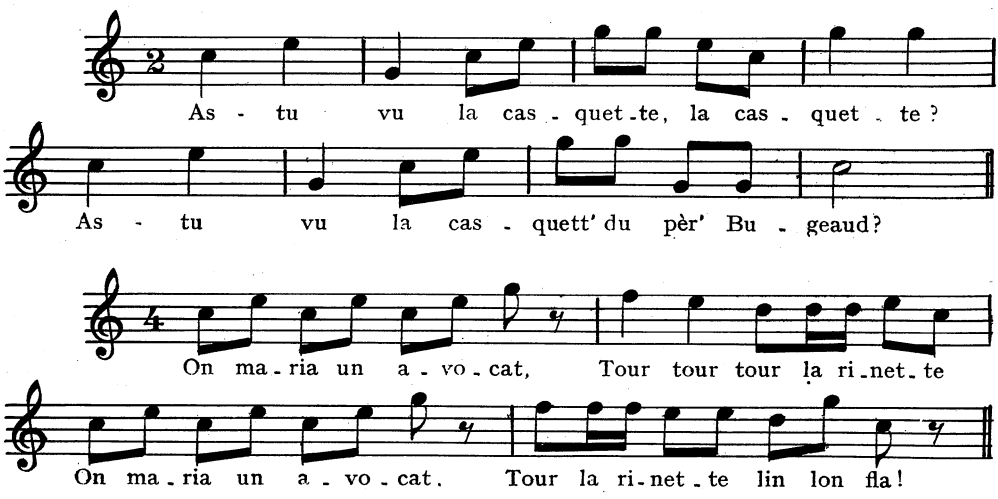
Dans le registre *grave* il est encore possible de chanter une note au dessous de Do: le Si qui se place *au-dessous* de la ligne supplémentaire.

Et voici maintenant l'échelle complète des sons chantables:



Les exercices de lecture et d'intonation comprendront désormais toutes les notes ci-dessus.

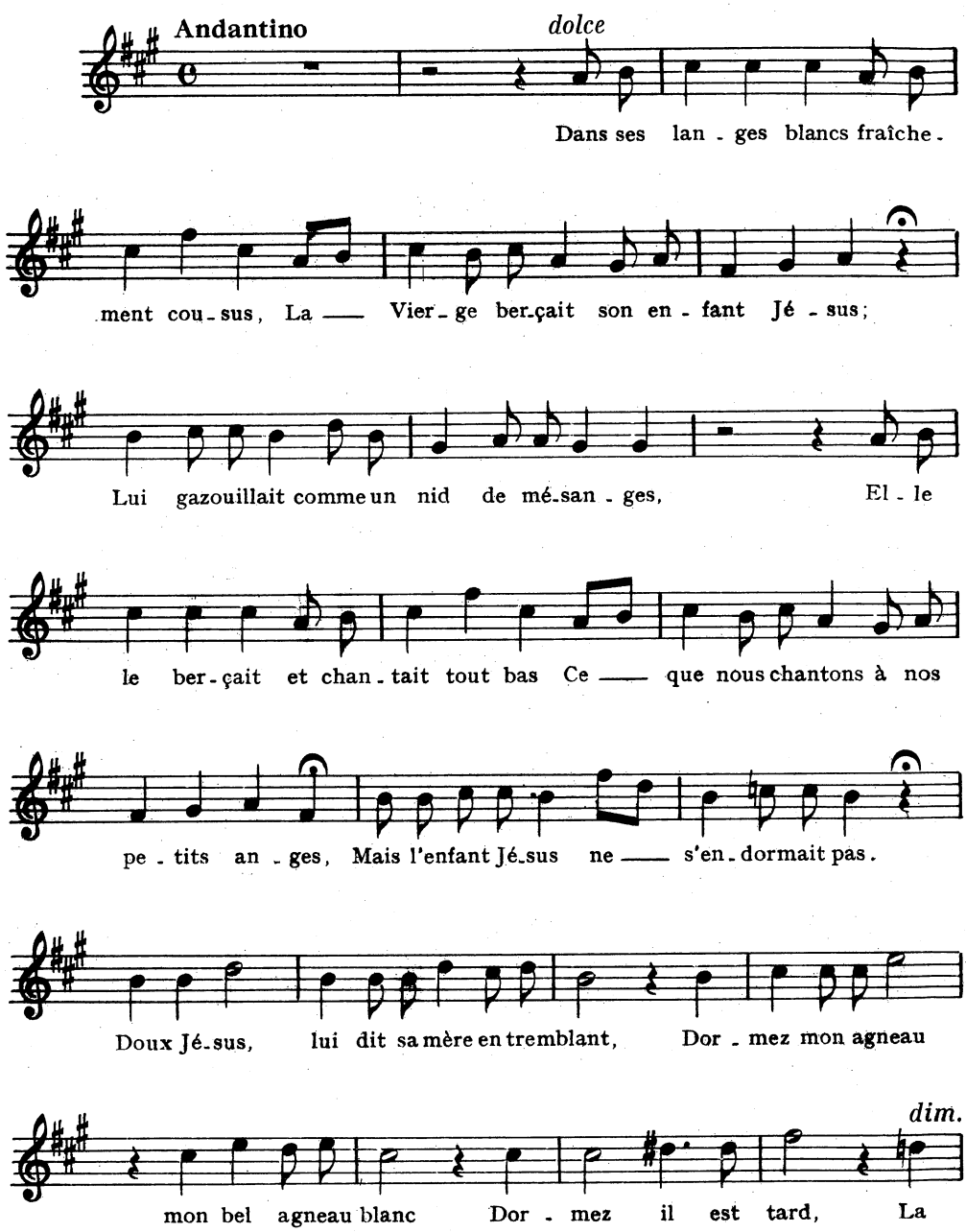
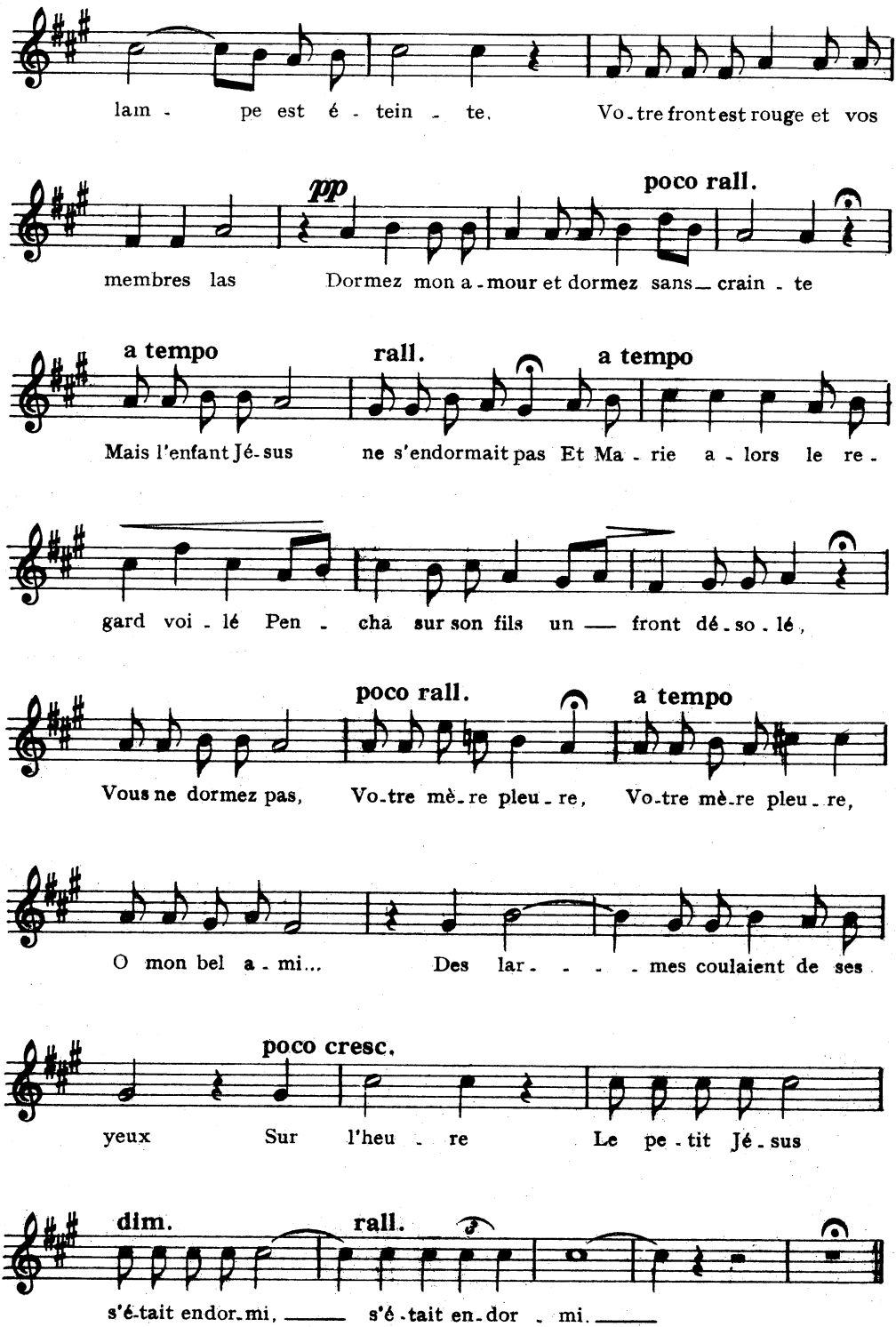
CHANTS à apprendre par audition d'abord, pour être solfiés ensuite.



A. L. 24.221

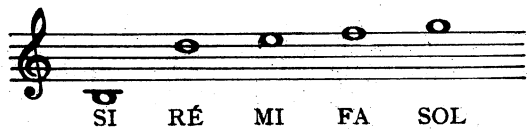
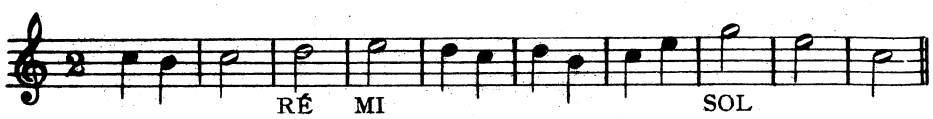
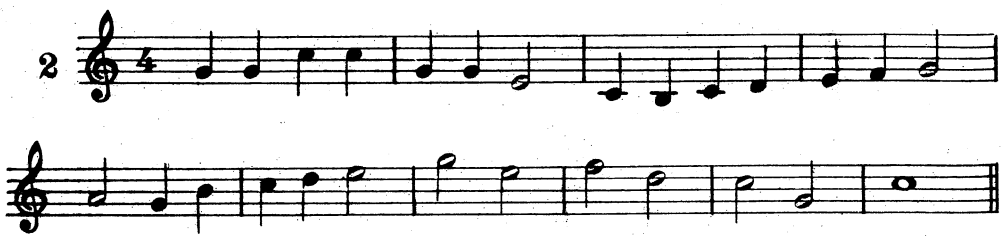
LA VIERGE A LA CRÊCHE

Alphonse DAUDET — César FRANCK

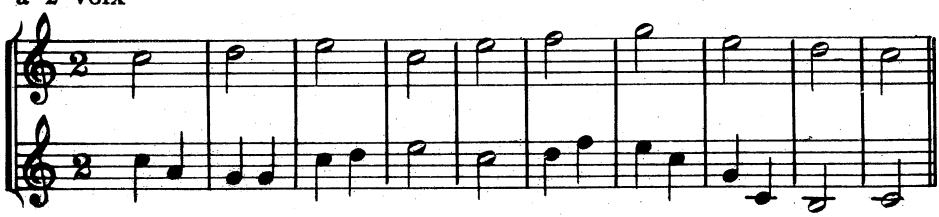


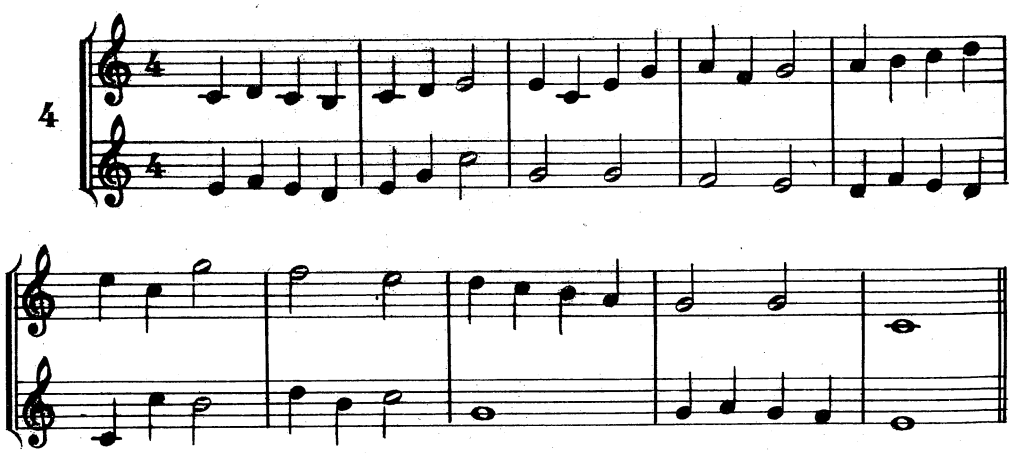
lam - pe est é - tein - te. Vo-tre front est rouge et vos
pp
poco rall.
membres las Dormez mon a-mour et dormez sans_ crain - te
a tempo
rall.
a tempo
Mais l'enfant Jé-sus ne s'endormait pas Et Ma - rie a - lors le re -
gard voi - lé Pen - cha sur son fils un — front dé-so-lé,
poco rall.
a tempo
Vous ne dormez pas, Vo-tre mè-re pleu - re, Vo-tre mè-re pleu - re,
O mon bel a - mi... Des lar - - - - mes coulaient de ses
poco cresc.
yeux Sur l'heu - re Le pe - tit Jé - sus
dim.
rall.
s'é-tait endor-mi, — s'é-tait en-dor - mi. —

EXERCICES

Nouvelles notes :

1

2

à 2 voix

3

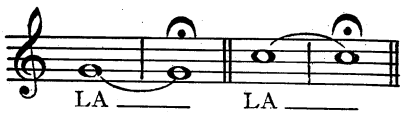
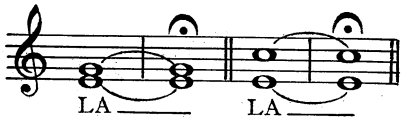


4

CULTURE VOCALE

Pour les leçons de 7 à 15

A - Respiration

Exercice I Sans changement

Exercice II Tenue du son avec *différence d'Intensité* (répéter 3 fois 1e *pp* 2e *mf* 3e *f*)

Exercice III Même tenue sur la Tierce et la Sixte

Exercice IV Même tenue sur l'Accord Parfait

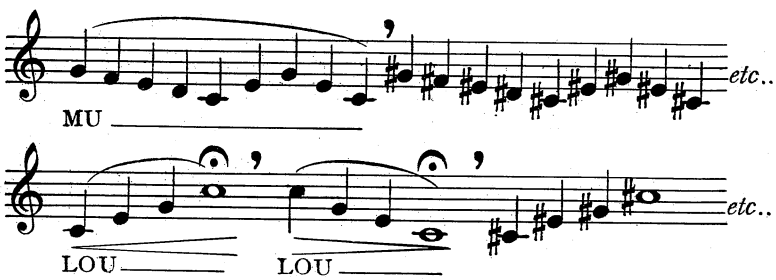
Ne pas forcer la voix dans la nuance *f*
Veiller à obtenir un *pp* parfait

B - Vocalises

Emploi des voyelles :

U O OU

précédées, pour l'attaque, de la consonne :

M ou L

Pour la 2e vocalise bien faire observer la nuance et faire faire une respiration profonde entre l'arpège montant et l'arpège descendant.

C - Articulation

Les formules restent les mêmes (voir leçons de 1 à 6)
Mais avec de nouvelles syllabes

Ba Bé Bou
Ma Mé Mu

Varier ces syllabes, mais ne pas les mélanger dans un même exercice.

7

THÉORIE

DIFFÉRENCE D'INTENSITÉ
LES NUANCES

Au cours des précédentes leçons, deux des principales caractéristiques du son ont été étudiées : 1. la Hauteur = Place des notes sur la Portée.
2. la Durée = Figures des notes.

Examinons maintenant la 3e caractéristique : *l'Intensité.*

En chantant les exercices ou les chants, on a constaté la nécessité d'une différence de Force dans le volume des voix.

Prenons pour exemple ce chant étudié il y a peu de temps : *Le Chasseur* - p.13 (Exécution)

Certaines phrases demandent à être exécutées avec douceur, d'autres avec force.

Conclusion :

Dans un chant, le sens des paroles, le sentiment exprimé indiquent des différences d'Intensité. Il y a des degrés, des variations insensibles comme pour les couleurs et la peinture.

Ex. Du bleu pastel au bleu d'outre-mer, il y a toute la gamme des bleus.
Du rose pâle au rouge ardent, toute la gamme des rouges.

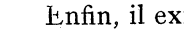
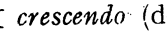
En musique, le mot employé pour désigner ces variations, ces degrés divers d'Intensité est celui de *Nuances*.

L'indication des *Nuances* se fait au moyen de *lettres* qui ne sont que l'abréviation de termes italiens dont voici l'énumération, suivie de la traduction en français

Italien	Français	Abréviation employée
Pianissimo	Très faible (très doux)	***pp***
Piano	Faible (doux)	***p***
Mezzo Forte	Moyennement Fort	***mf***
Forte	Fort	***f***
Fortissimo	Très Fort	***ff***

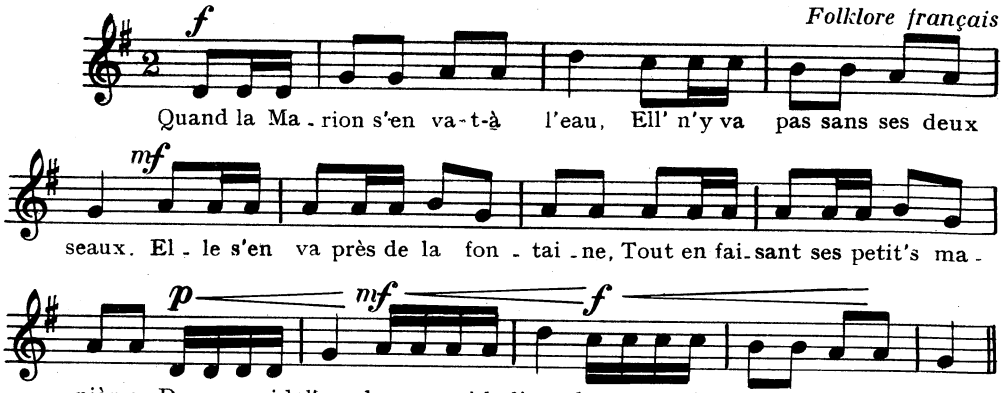
ppp encore plus *Pianissimo* que ***pp***

fff » » *Fortissimo* » ***ff***

Enfin, il existe un signe qui indique le changement progressif d'Intensité :  *crescendo* (de ***pp*** à ***ff*** en augmentant de plus en plus) et le contraire:  *diminuendo* (de ***ff*** à ***pp*** en diminuant de plus en plus).

CHANTS

Quand la Marion s'en va-t-à l'eau

Folklore français

2

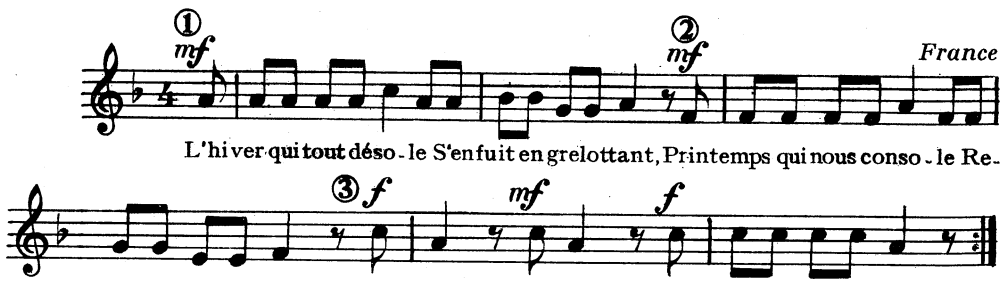
Quand la Marion s'en va-t-aux choux,
Ell' n'y va pas sans ses deux sous.
Elle s'en va chez la jardinière
Tout en faisant ses petit's manières:
«Donnez-moi des choux, donnez-moi des choux,
Donnez-moi des choux pour mes deux sous.»

3

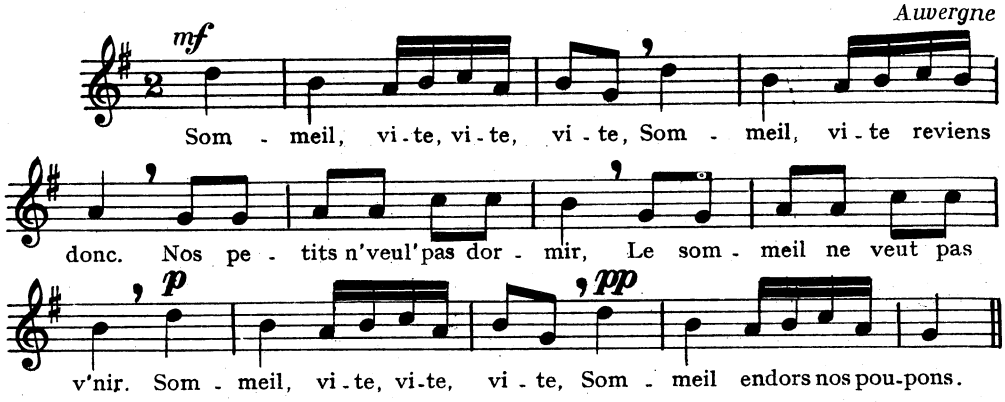
Quand la Marion s'en va-t-au lard,
Ell' n'y va pas sans ses deux liards.
Elle s'en va chez la charcutière
Tout en faisant ses petit's manières:
«Donnez-moi du lard, donnez-moi du lard,
Donnez-moi du lard pour mes deux liards.»

CANON

France

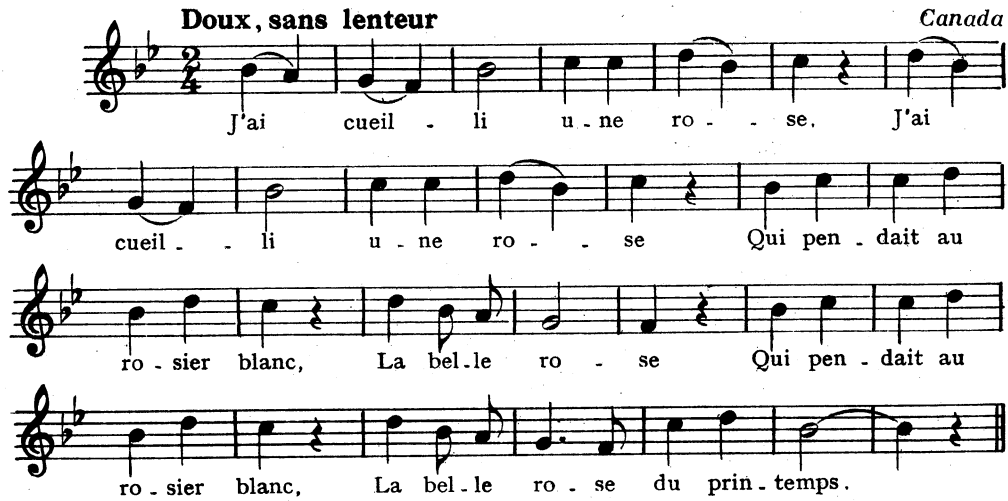


BERCEUSE

Auvergne

J'AI CUEILLI LA BELLE ROSE

Doux, sans lenteur

Canada



2

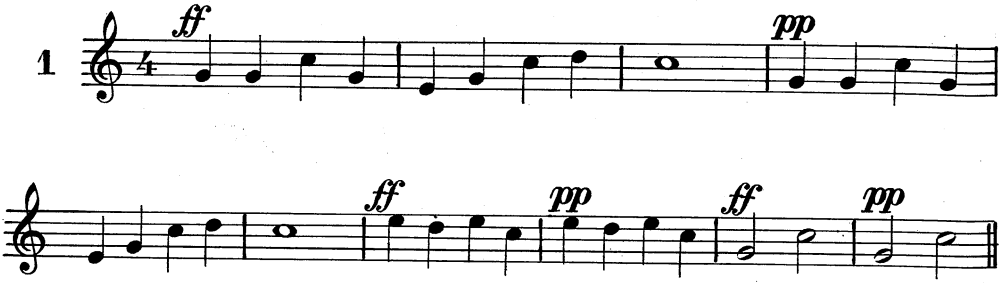
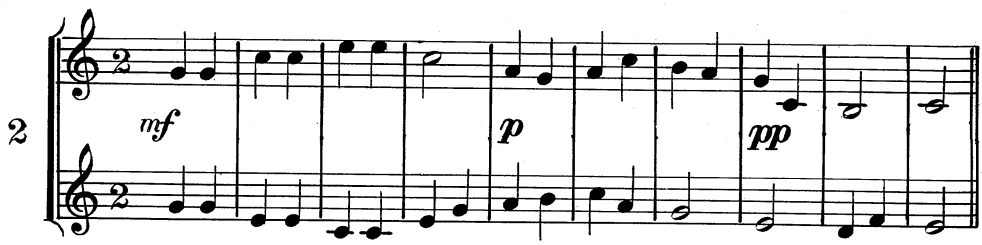
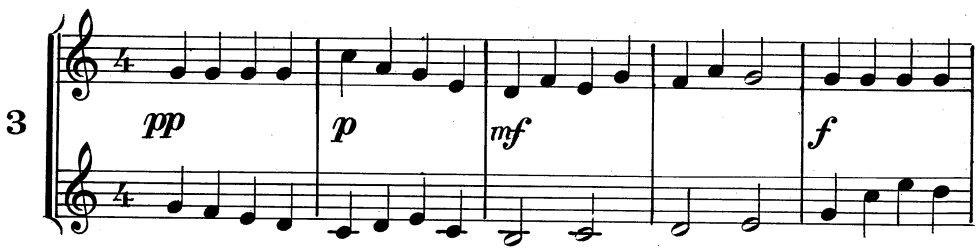
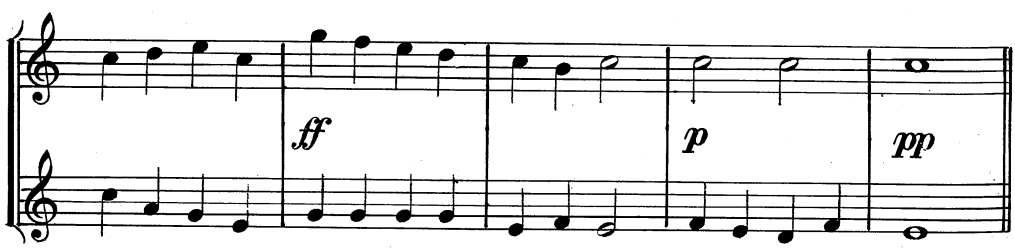
J'l'ai portée chez mon père, *(bis)*
Entre Paris et Rouen,
La belle rose,
Entre Paris et Rouen,
La belle rose du printemps.

3

Je n'ai vu sur la route, *(bis)*
Que le rossignol chantant,
La belle rose,
Que le rossignol chantant,
La belle rose du printemps.

4

Il m'a dit : «Ma petite ! *(bis)*
Mari'-toi, belle, il est temps,
La belle rose,
Mari'-toi, belle, il est temps,
La belle rose du printemps.

EXERCICES

à 2 voix

8

THÉORIE

LA PONCTUATION MUSICALE
LES SILENCES

Jusqu'ici les chants et les exercices ne contenaient que de brèves respirations.

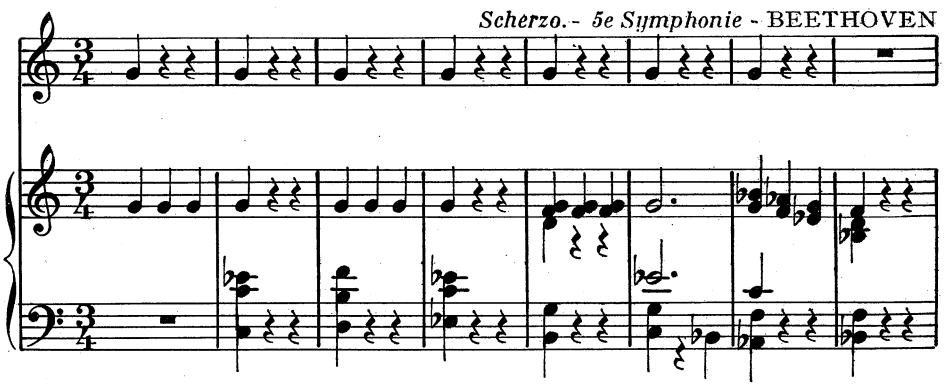
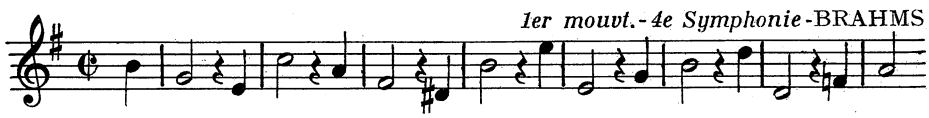
Mais, de même qu'une phrase littéraire, une phrase musicale comporte une ponctuation.

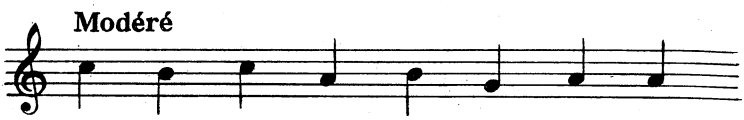
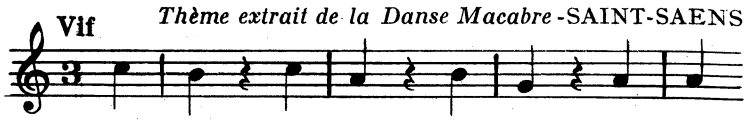
On ne conçoit pas l'écriture sans virgules, points-virgules ou points. Ces signes sont nécessaires pour la compréhension d'un texte littéraire. Il en est de même pour une phrase musicale.

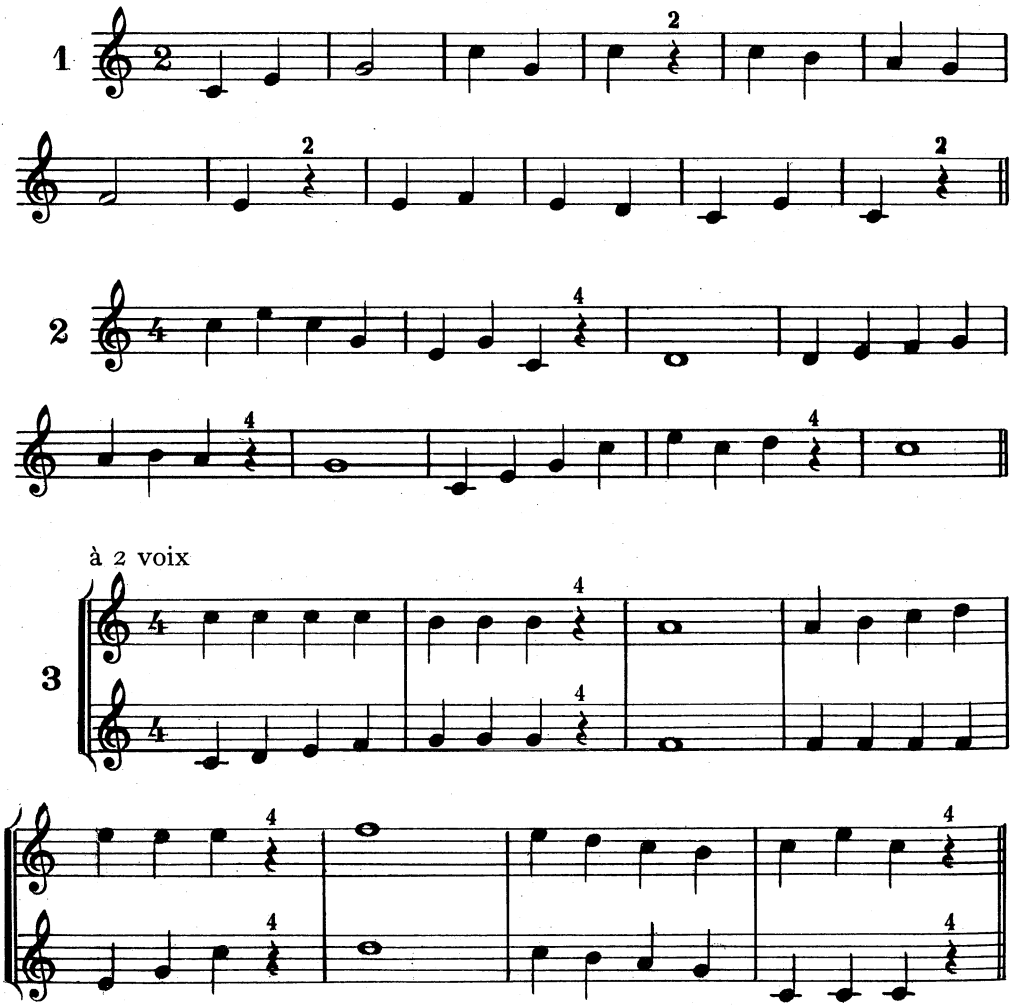
Les signes de ponctuation en musique se nomment *Silences*, parce qu'ils indiquent *l'interruption momentanée du son.* (Donc le silence).

Comme pour les valeurs de notes, les *silences* sont figurés par des signes.

Le signe le plus souvent employé est *Le Soupir* 𝄽 ou 𝄾 qui équivaut à la noire, soit un temps dans les exemples et exercices suivants.

Exemple 1

Exemple 2

Exemple 3

Version liturgique du *Dies irae*

Transformation rythmique

EXERCICES



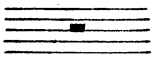
9

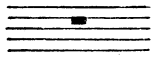
THÉORIE

LES SILENCES *(fin)*

Comme les notes les *silences* peuvent être de plus ou moins longue durée. Leur forme varie suivant cette durée.

Le soupir ou a la même durée qu'une

La demi-pause  a la même durée qu'une

La pause  a la même durée qu'une

Remarques sur la forme des silences:

a) Le soupir a la forme d'un 7 à l'envers.

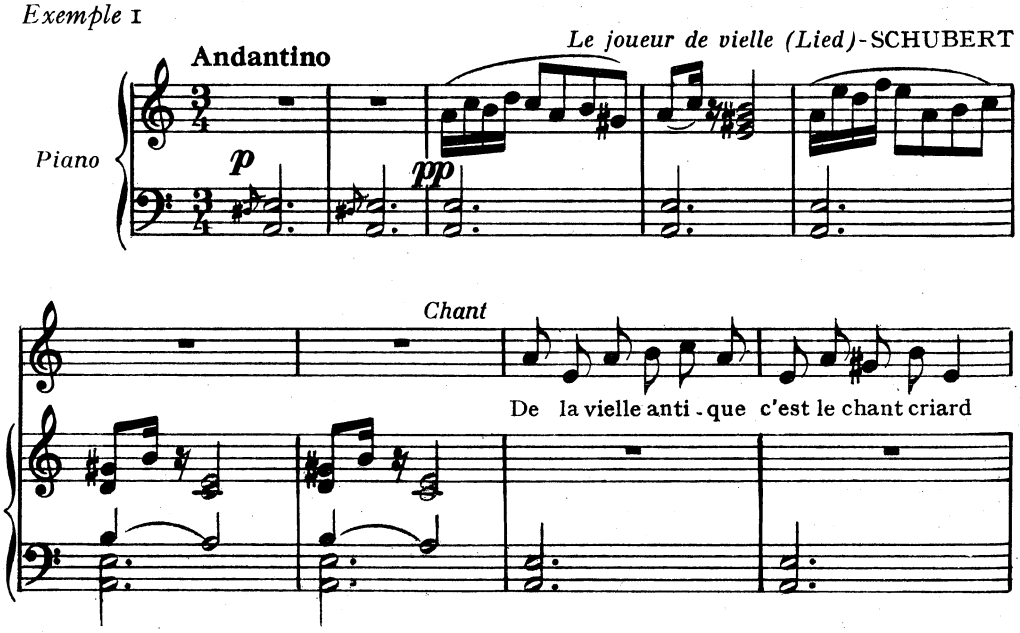
b) La demi-pause se place *sur* la 3e ligne.

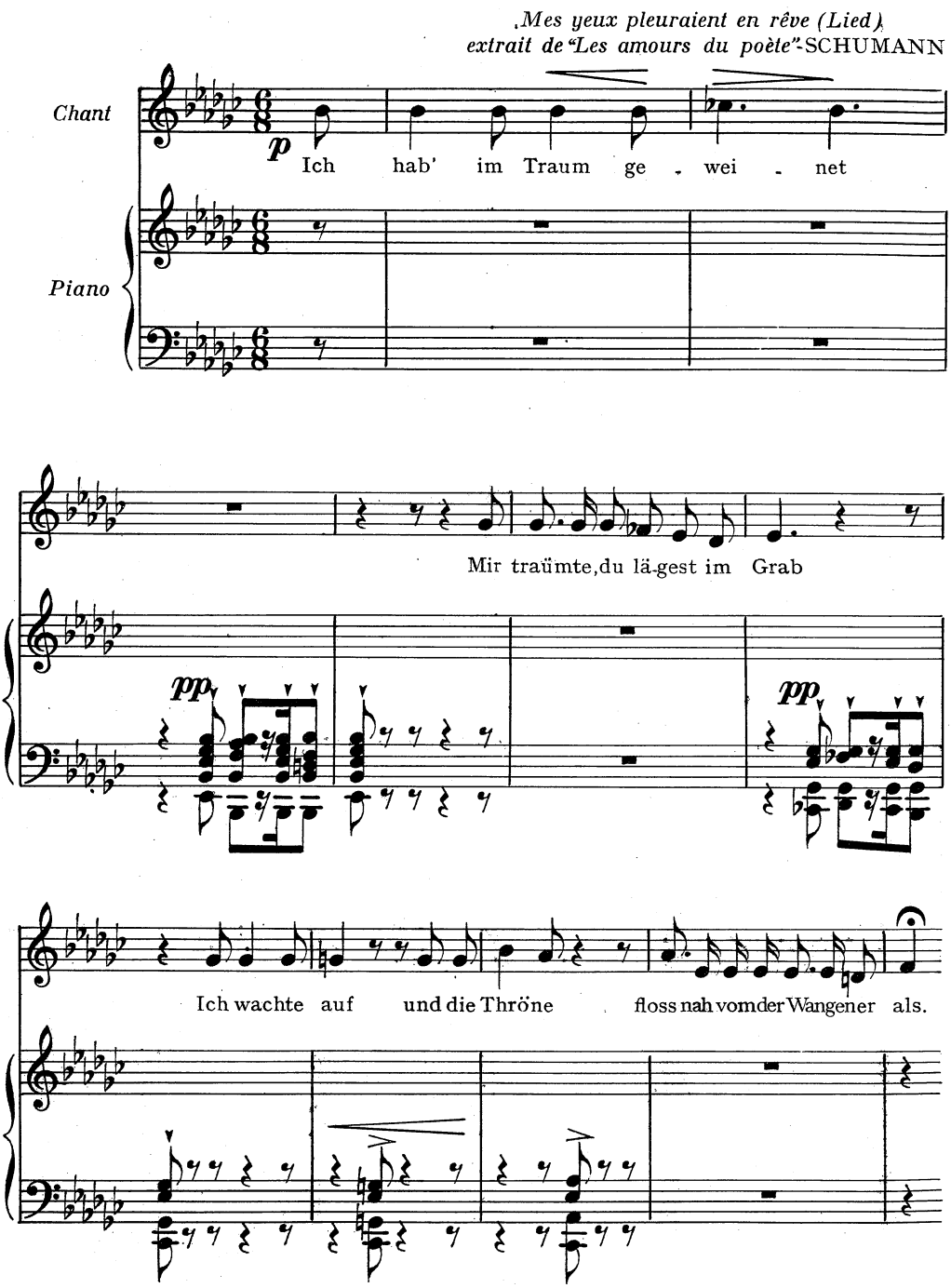
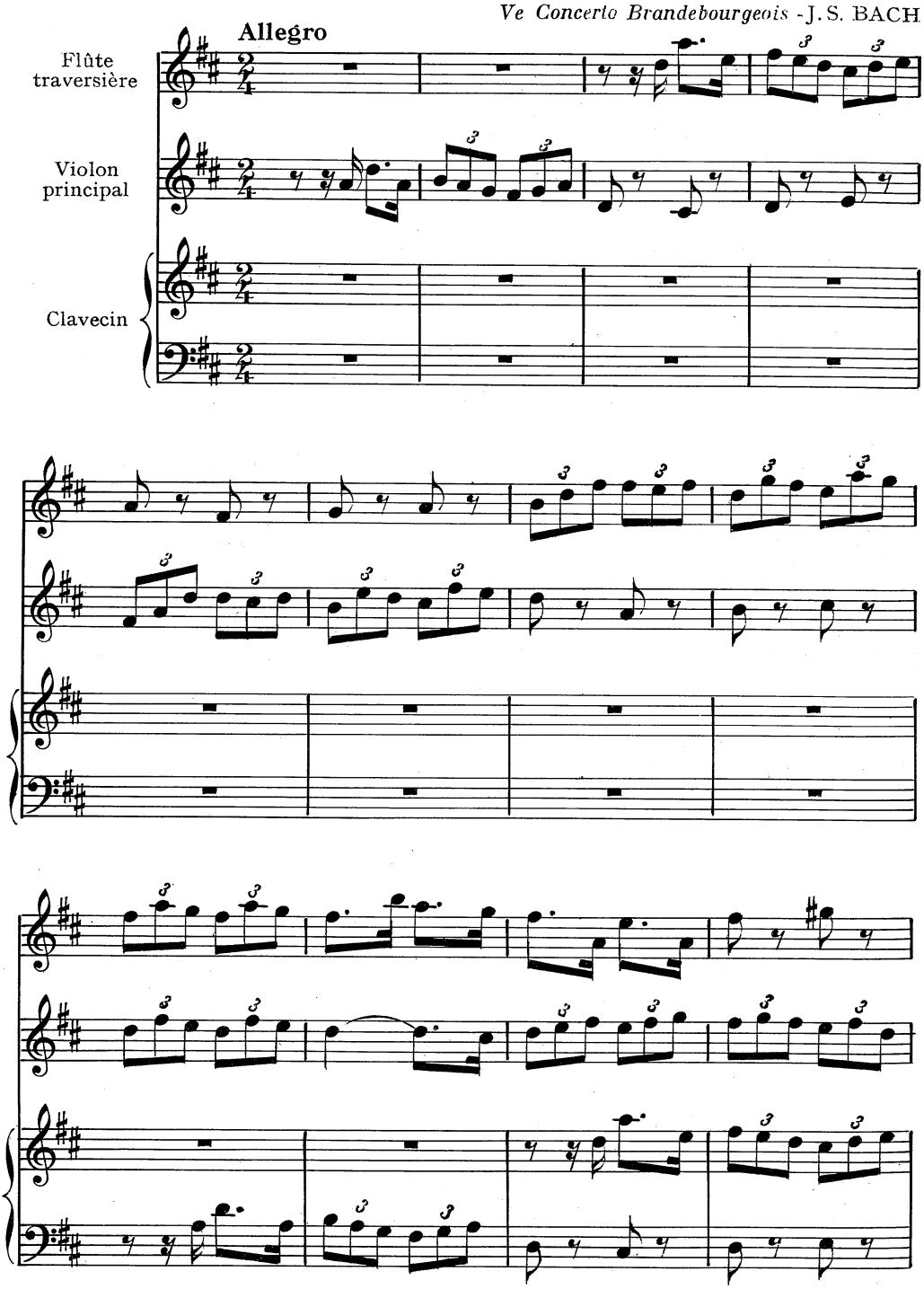
c) La pause qui se présente sous la même forme que la demi-pause se place *sous* la 4e ligne.

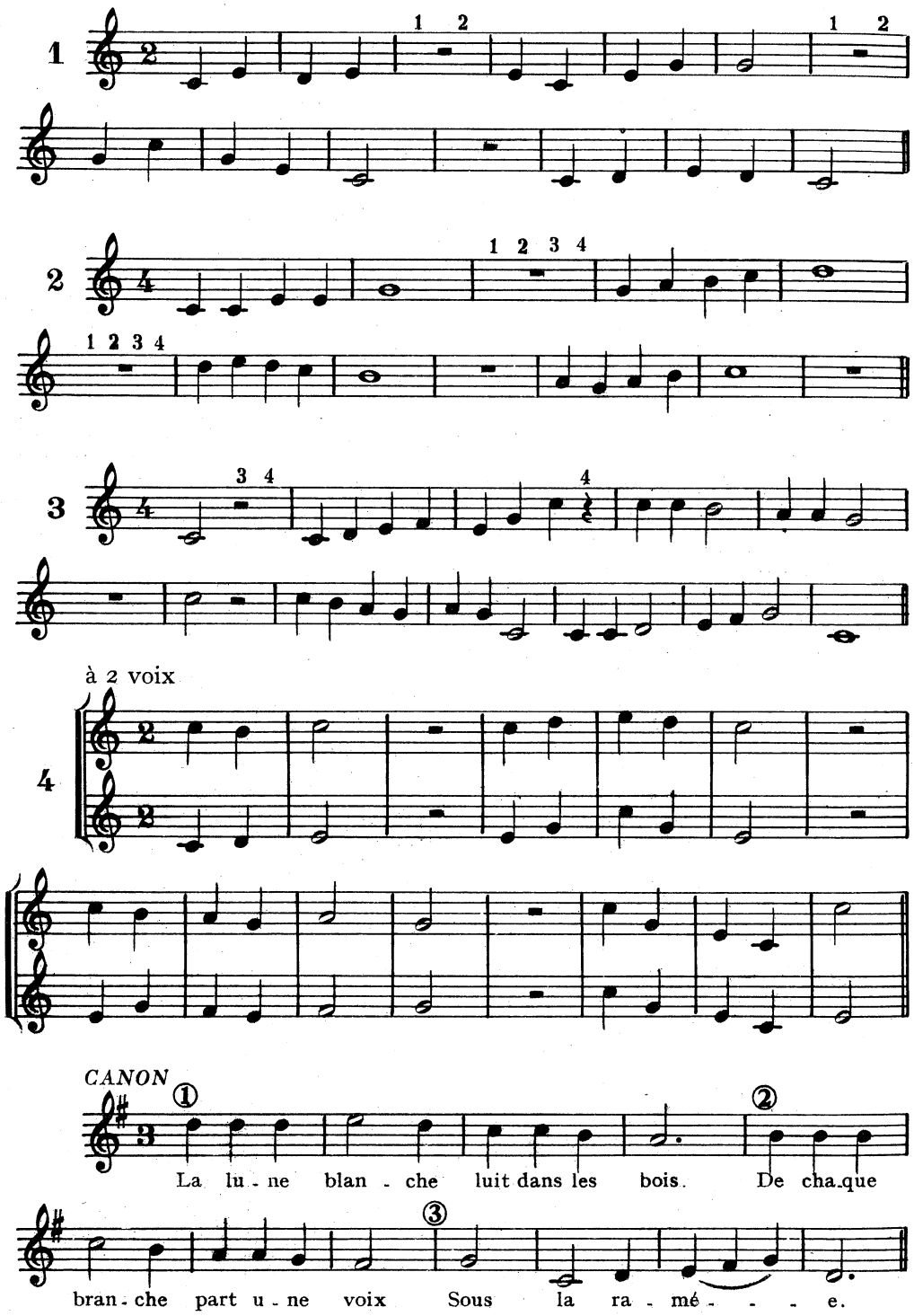
La Pause, silence de toutes les mesures.

Dans l'impossibilité d'avoir un silence unique pour la mesure à 3 temps et afin d'unifier le silence d'une mesure, les musiciens ont décidé que la *pause* serait le silence de toutes les mesures.

En résumé, la pause indique le silence d'une manière complète, quel que soit le nombre de temps contenus dans une mesure.

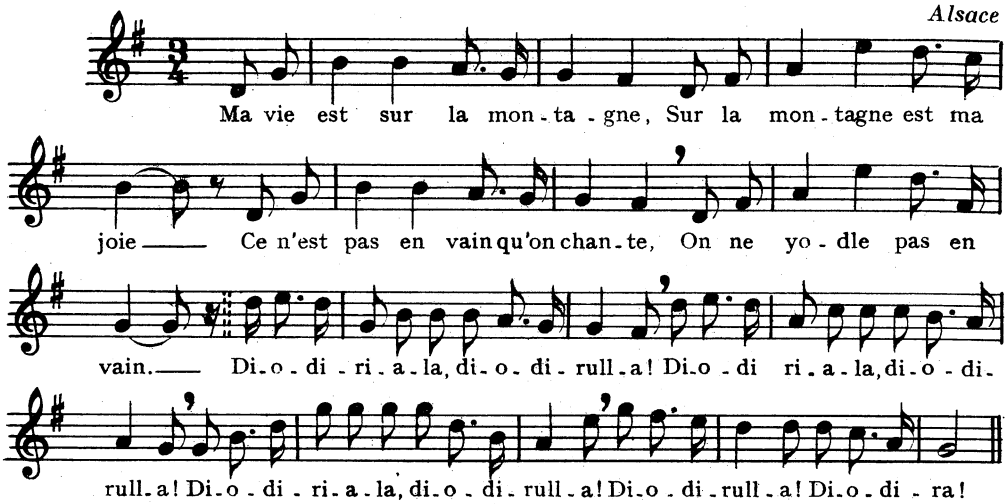
Exemple 1

Exemple 2

Faire remarquer l'utilité et la diversité des silences.

Exemple 3

Ve Concerto Brandebourgeois - J. S. BACH
Allegro
Flûte traversière
Violon principal
Clavecin

EXERCICES

1
2
1 2
1 2
1 2 3 4
1 2 3 4
3
4
3 4
4
à 2 voix
4
CANON
①
②
③
La lu - ne blan - che luit dans les bois. De cha.que
bran - che part u - ne voix Sous la ra - mé - - - - e.

10

CHANT à apprendre par audition

Alsace

THÉORIE

LA MESURE A 3 TEMPS

La blanche pointée, 3 temps (𝅗𝅥.)

Les mesures à 2 ou à 4 temps ayant été travaillées, nous allons étudier la mesure à trois temps qui est intermédiaire et qui s'indique par le chiffre 3.

Elle renferme 3 noires ou des valeurs équivalentes : soit une blanche et une noire (𝅗𝅥 ♩) ou une noire et une blanche (♩ 𝅗𝅥) ou encore les silences de durées équivalentes.

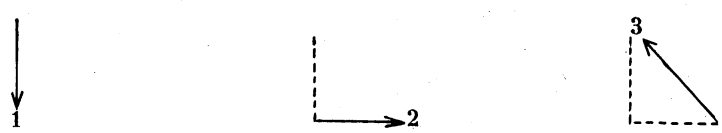
Dans les mesures à 2 ou à 4 temps, l'unité de mesure était soit la blanche, soit la ronde.

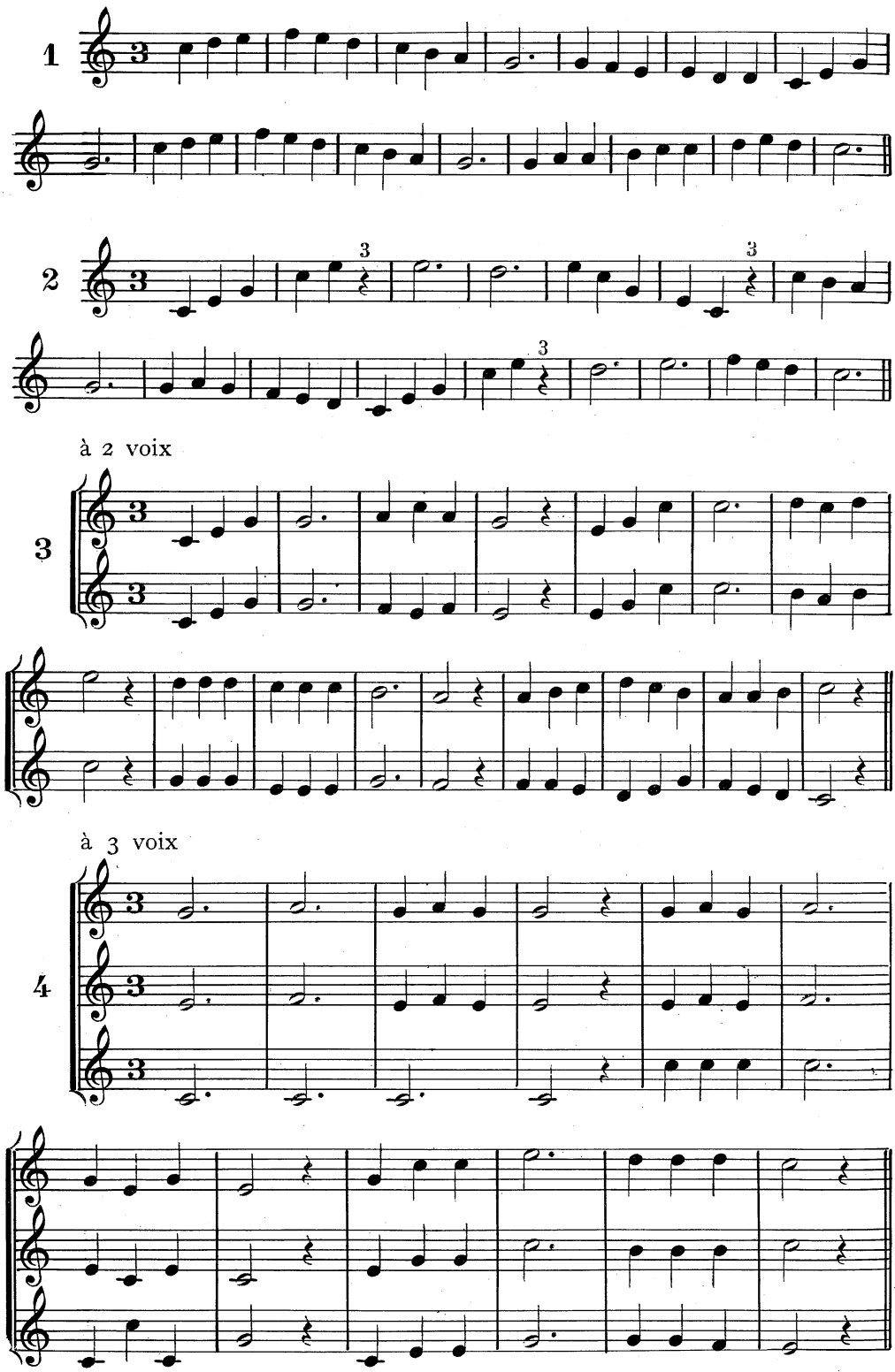
Or, pour qu'il y ait une seule valeur dans la mesure à 3 temps, il fallait qu'un signe remplaçât une valeur de note (♩). Ce signe s'appelle le *point*. Il est placé immédiatement après la note et vaut la moitié de la blanche. A la valeur de cette dernière, on ajoute la moitié, ce qui explique la durée de la blanche pointée : 3 temps.

En résumé, le point, après une note, prolonge celle-ci de la moitié de sa valeur.

La mesure à 3 temps se bat de la façon suivante :

1er temps : en bas — 2e : à droite — 3e : en haut



EXERCICES

11

THÉORIE

LES SIGNES DE PROLONGATION

LA LIAISON signe de prolongation

Dans la leçon précédente nous avons constaté la nécessité, dans certains cas, de *prolonger* une note au delà de sa valeur réelle.

Ex.: la pour la mesure à 3 temps.

Il existe trois manières de *prolonger* un son.

1e par le *point* placé à côté de la note. Ex.:

2e par une petite ligne courbe reliant deux notes de même nom.
Ex.: qu'on appelle *Liaison*

3e par un signe nommé *Point d'orgue* que l'on place au-dessus d'une note.
Ex.:

Nous étudierons dans les leçons suivantes chacun de ces 3 signes en particulier.

EXERCICES

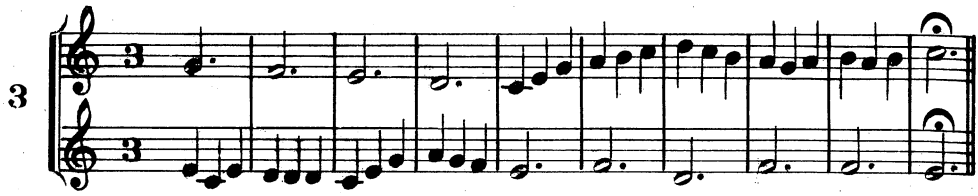
1

So - ol Do - o

2

Choral de Bach

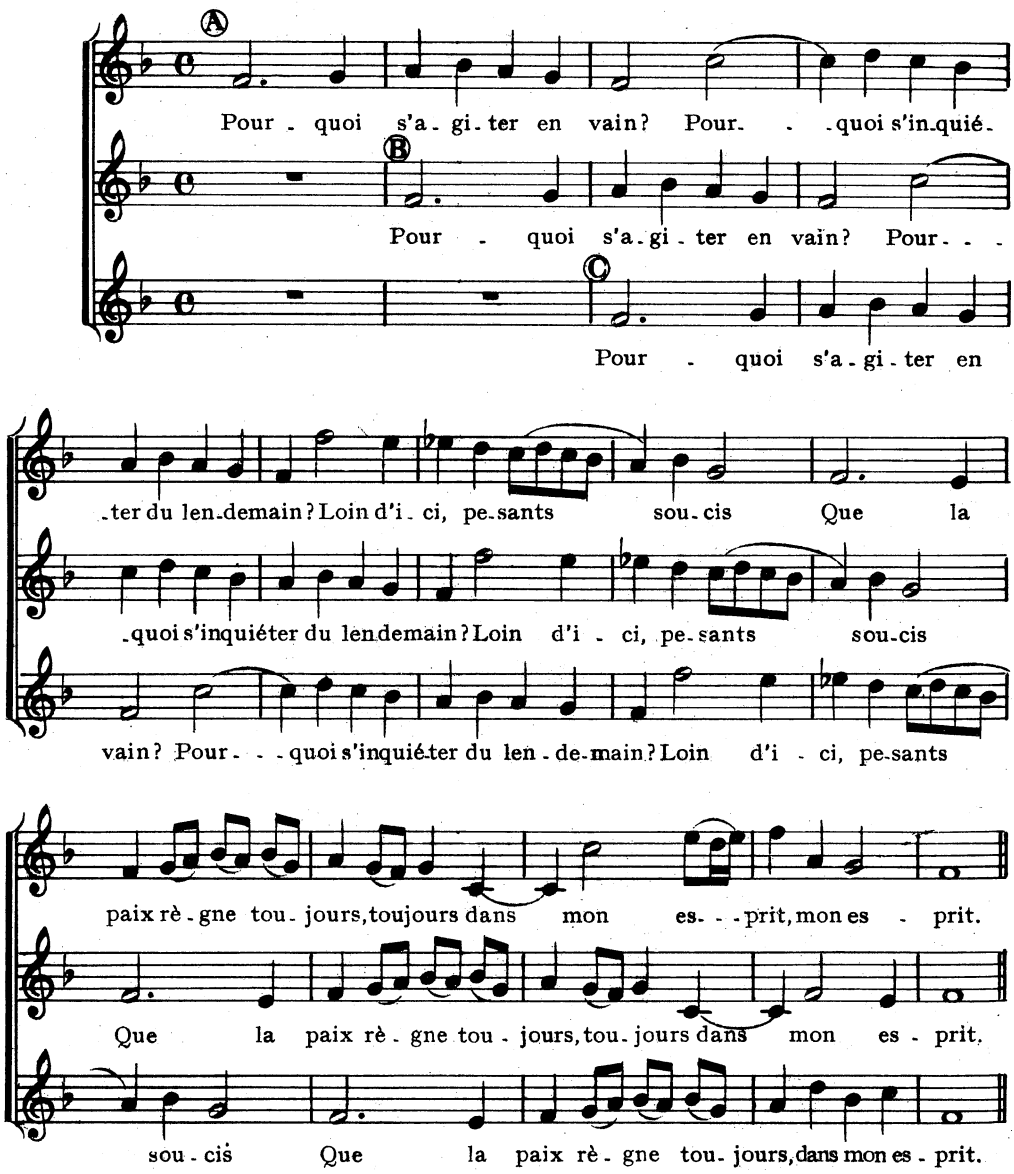
Chant

Piano

CHANT

POURQUOI S'AGITER EN VAIN ?

Paroles de J. DELOR

Canon à 3 voix

Musique de W.A. MOZART

Extrait de Carillon des Chansons, J. Delor, Fœtisch Frères, Édit.

A. L. 24.221

LA LIAISON signe de Prolongation

Nous avons déjà constaté que pour obtenir un son d'une durée de 3 temps, il faut ajouter un point à une blanche, ce qui prolonge cette dernière de la moitié de sa valeur, soit d'un temps (2 + 1 = 3 temps).

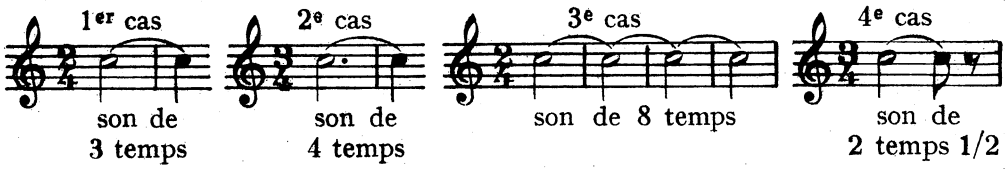
Mais il est des cas où la prolongation par le *Point* est impossible.

1er *cas :* comment former un son de 3 temps avec une mesure à 2 temps ?

2e *cas :* comment former un son de 4 temps avec une mesure à 3 temps ?

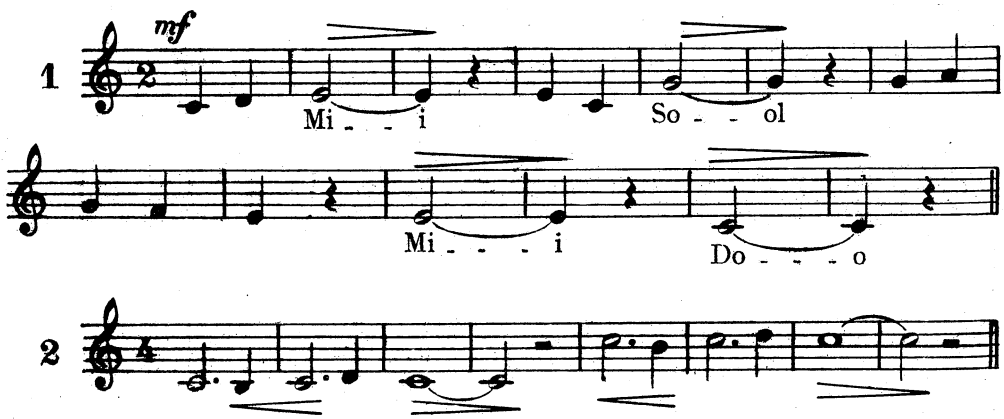
3e *cas :* comment obtenir un son de 6 ou de 8 temps ?

4e *cas :* comment obtenir un son de 2 temps et demi ?

Simplement en *Liant* les valeurs entre elles pour n'en faire qu'une :

on attaque la 1re note et on *ne répète pas les suivantes* il en résulte 1 seul son dont la durée est la somme totale des valeurs qui suivent.

La petite ligne courbe placée entre les notes pour les *relier* se nomme : *Liaison.*

La *Liaison* est donc un signe de prolongation qui offre des possibilités plus étendues que le *Point.*

EXERCICES

12

THÉORIE

LE POINT D'ORGUE - LE POINT D'ARRÊT

Nous avons vu à la 11e Leçon que la liaison pouvait être considérée comme signe de prolongation du son.

Un autre signe que nous avons remarqué dans quelques exercices de vocalises se nomme *point d'orgue.*

Ce signe prend le nom de point d'orgue lorsqu'il est placé au-dessus d'une valeur et de *point d'arrêt* au-dessus d'un silence.

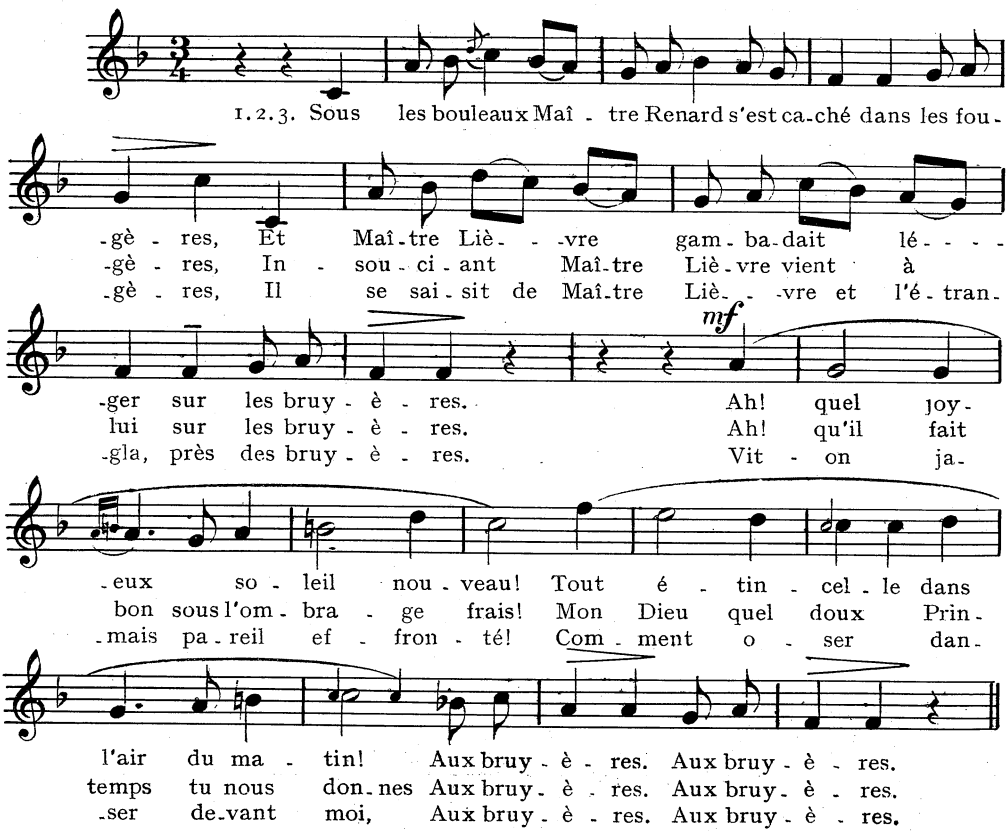
Il prolonge la durée de la note ou du silence un peu plus que sa valeur normale; généralement il double leur valeur.

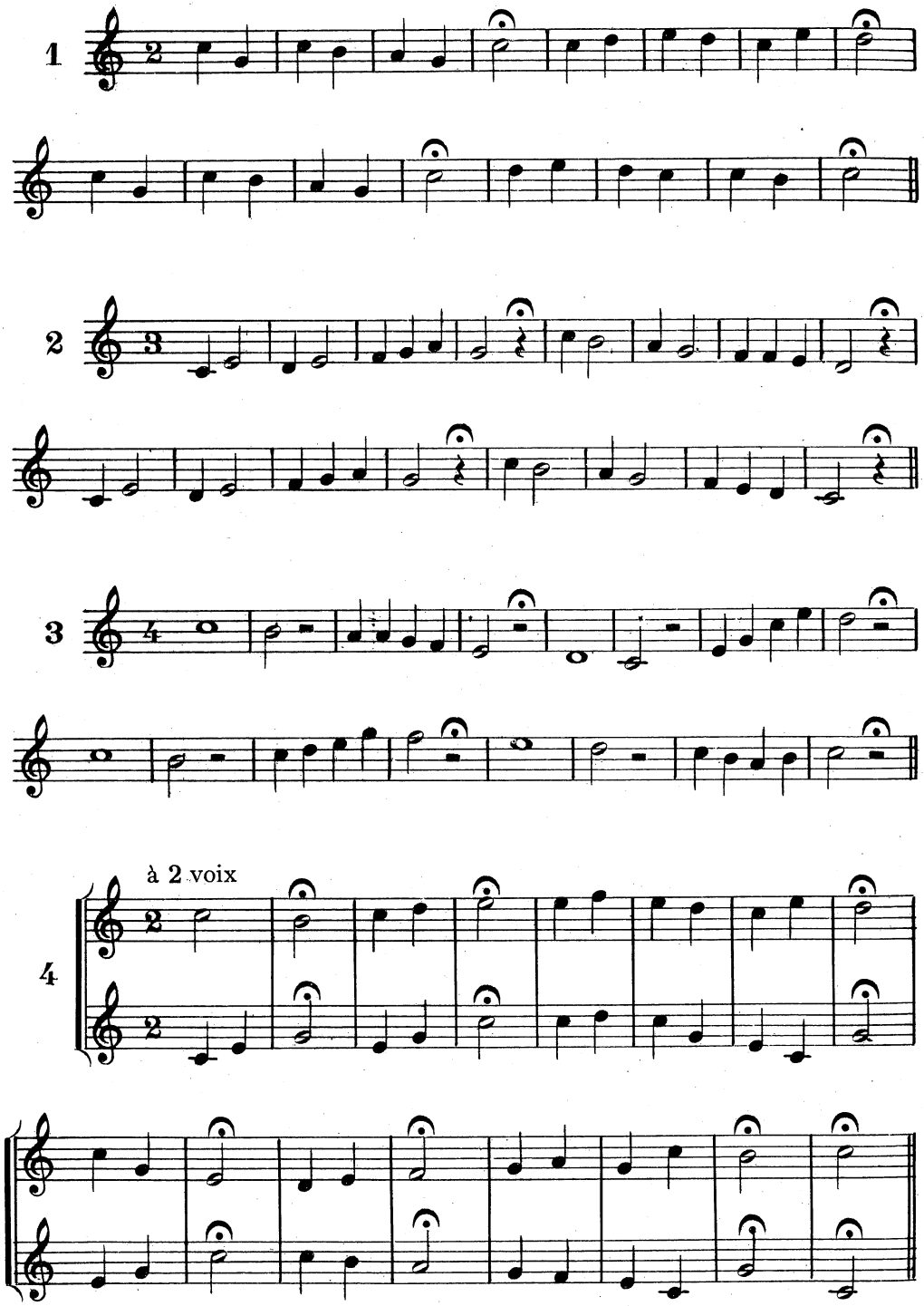
CHANT

à apprendre par audition

LA CHANSON D'INGRID

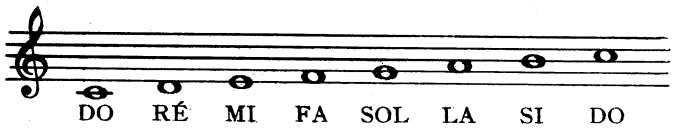
Musique de Halfdan KJERULF
Compositeur Norvégien (1815-1868)



EXERCICES

13

THÉORIE

LA GAMME

Cette série de notes conjointes est connue sous le nom de *gamme*.

Les notes n'ont pas toujours eu ces noms si familiers. Nous verrons plus loin comment ils ont pris naissance.

La gamme peut être :

ou *ascendante* (du grave à l'aigu)

ou *descendante* (de l'aigu au grave)

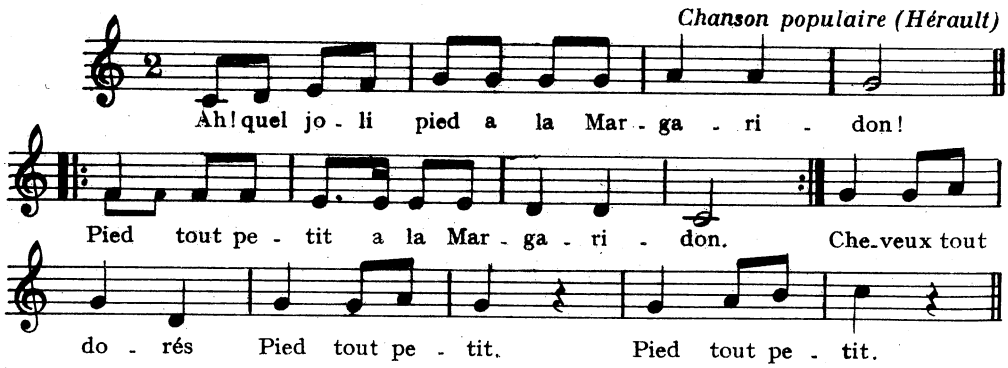
Chaque degré de la gamme est désigné par un nom qui lui est propre :

Le 1er degré est appelé Tonique
» 2e » » » Sus-Tonique
» 3e » » » Médiante
» 4e » » » Sous-Dominante
» 5e » » » Dominante
» 6e » » » Sus-Dominante
» 7e » » » Sensible
» 8e » » » Octave ou Tonique

CHANT à apprendre par audition

MARGARIDON

Chanson populaire (Hérault)

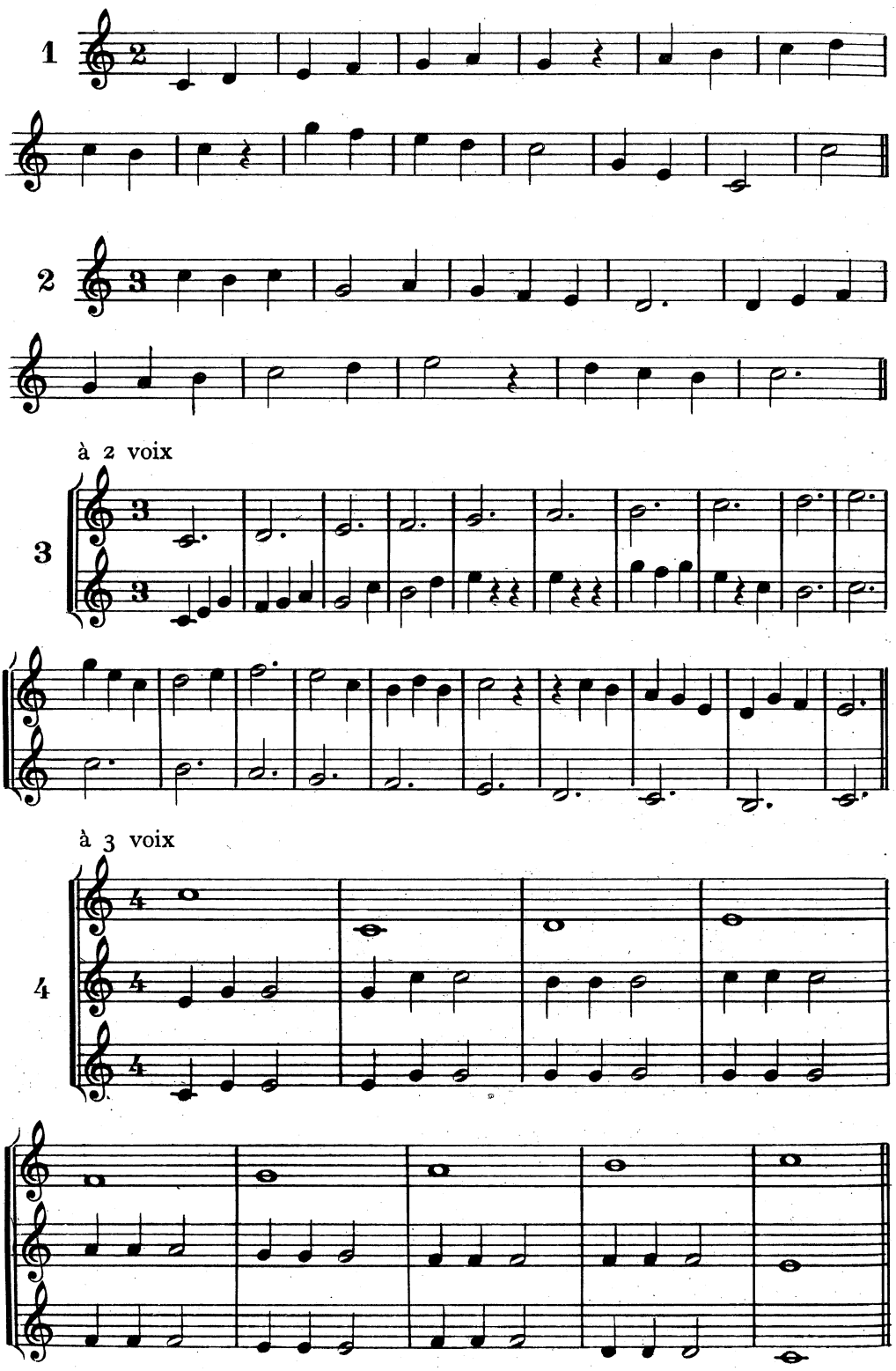


2

Ah! quelle jolie jambe a la Margaridon !
Jambe très fine a la Margaridon. *(bis)*
Cheveux tout dorés,
Pied tout petit. *(bis)*

3

Quel joli menton a la Margaridon !
Menton pointu a la Margaridon. *(bis)*
Cheveux tout dorés,
Pied tout petit. *(bis)*

EXERCICES

14

THÉORIE

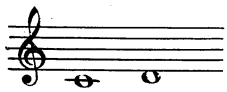
LA GAMME *(fin)*
Tons et demi- Tons

En relisant la dernière leçon, nous pouvons donner de la gamme la définition suivante :

La gamme est une succession de 7 notes conjointes, de noms différents, la 8e étant la répétition de la 1re à l'octave supérieure.

Y a-t-il exactement la même distance entre tous les degrés d'une gamme?

Pour le savoir, tentons une expérience :

Faire Chanter 

entre ces deux notes est-il possible de placer un son intermédiaire?
(Exécution - Recherches - Constatations)

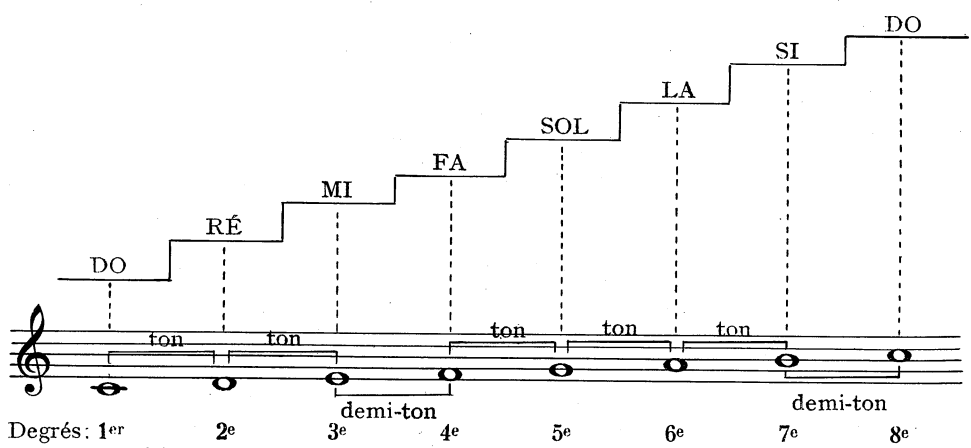
Faire recommencer l'expérience successivement entre Ré et Mi, puis entre Mi et Fa.

Constatation : Il est possible de placer un son entre Do et Ré, de même qu'entre Ré et Mi, mais cela s'avère impossible entre Mi et Fa.

Conclusion : la distance entre les notes Mi - Fa est plus *petite* qu'entre les notes Do - Ré ou Ré - Mi.

Nous dirons qu'entre Do - Ré, il y a 1 *ton*, alors qu'entre Mi - Fa il n'y a qu'un 1/2 *ton*.

En poursuivant l'expérience nous arrivons à la constatation suivante :



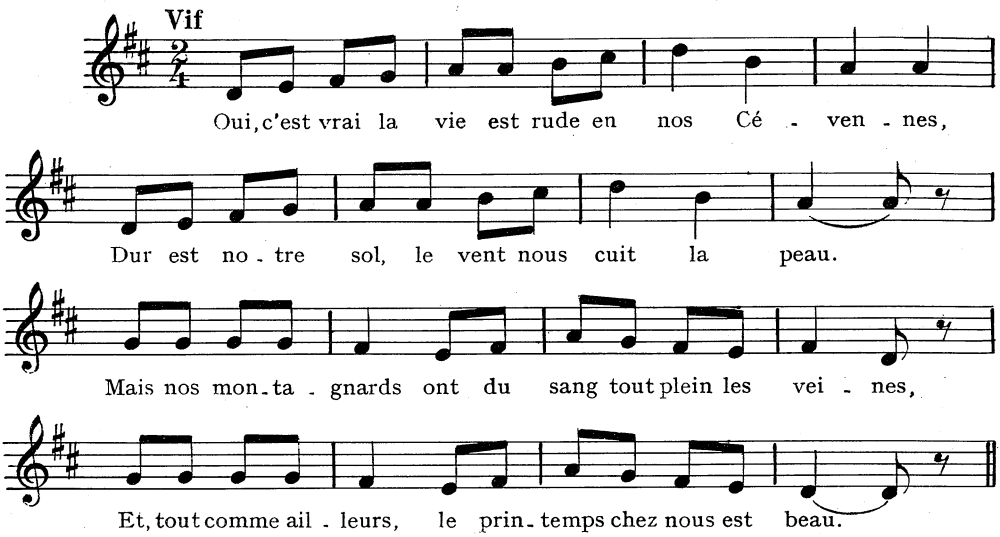
soit 5 Tons et 2 demi-Tons pour une gamme. Remarquez que les 1/2 tons se placent entre les 3e et 4e degrés et 7e et 8e degrés.

Disons, pour terminer, qu'une gamme peut commencer par n'importe quelle note autre que Do. Ce qui importe c'est que la place des Tons et des 1/2 Tons soit respectée.

Nous verrons plus loin, comment cela est possible.

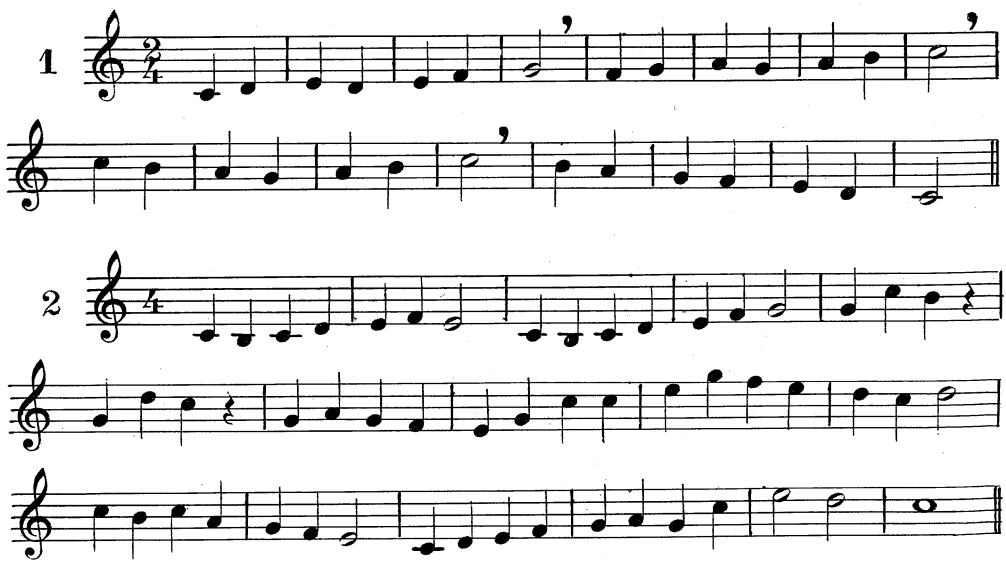
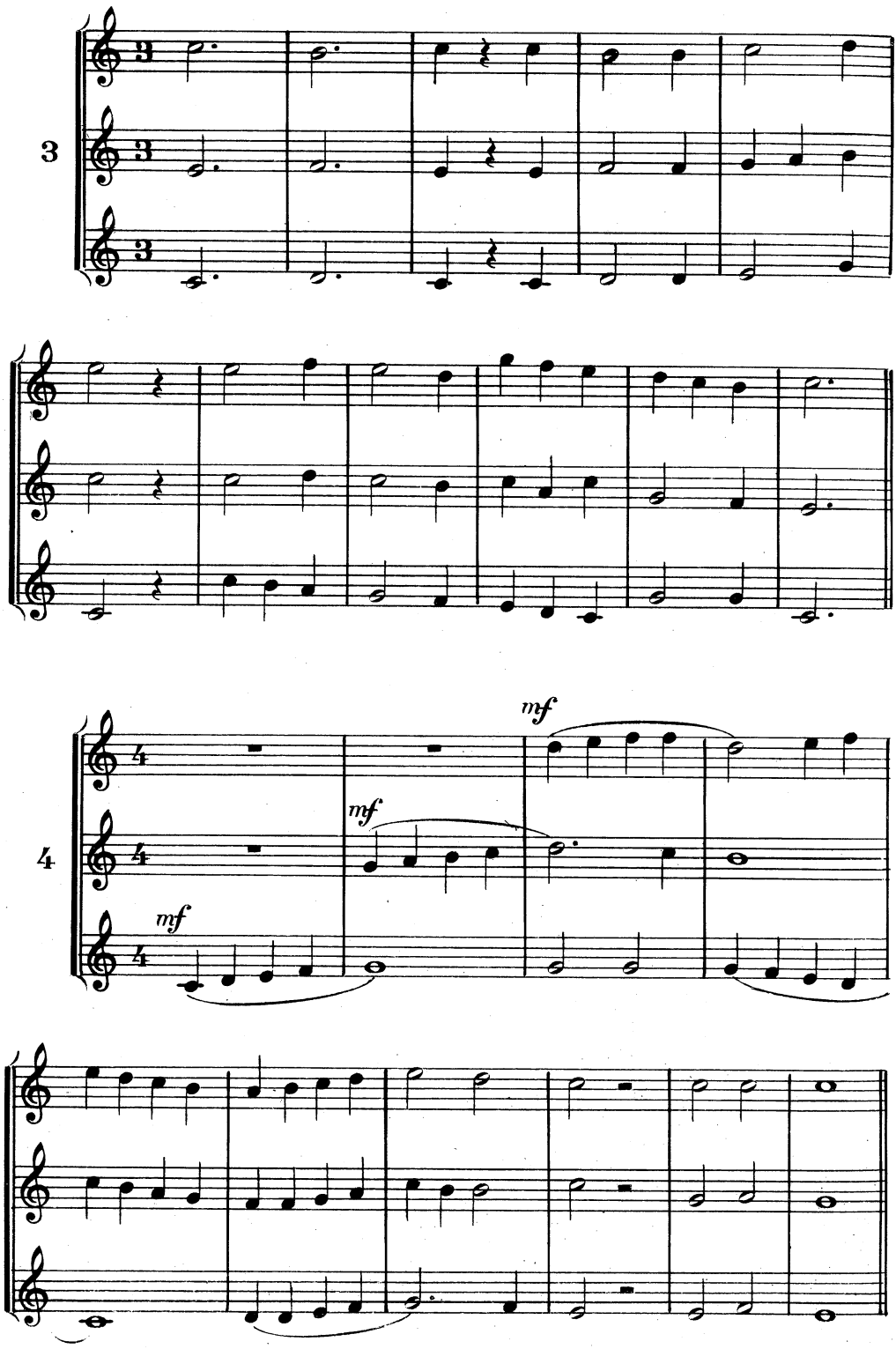
CHANT à apprendre par audition

CHANSON DES CÉVENNES



2

On a, pour danser, les sons de la musette,
Sous les châtaigniers, j'entends son gros bourdon.
Tricotons des pieds, Jeanneton, Margot, Lisette,
Vite, vite en place, et dansons le rigaudon.

EXERCICES

à 3 voix

15

THÉORIE

L'ACCORD PARFAIT

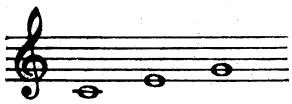
Toutes les notes d'une gamme n'ont pas la même importance.

La *Tonique*, 1er degré de la gamme, est la note principale.

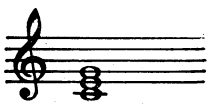
La *Tierce*, 3e degré, joue un rôle important qui sera expliqué plus tard.

La *Dominante*, 5e degré, ajoutée aux 2 autres, nous donne une suite de sons que l'on désigne sous le nom

d'Accord Parfait

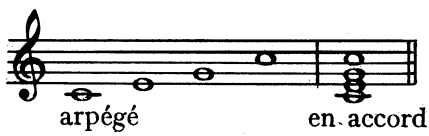


Mais pour qu'il y ait véritablement *accord* il faut que ces 3 sons soient entendus simultanément et notés de la façon suivante :



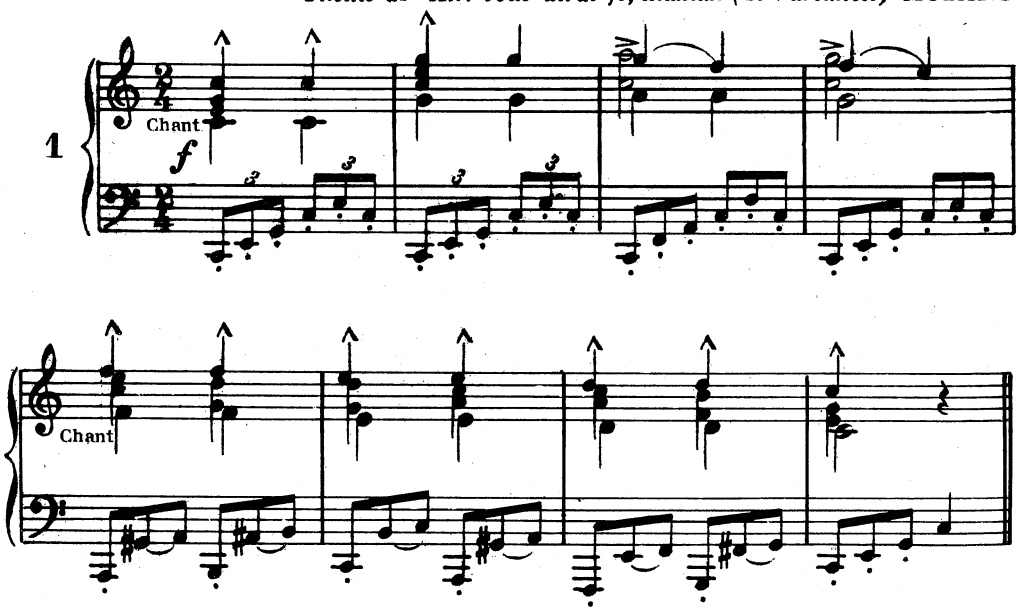
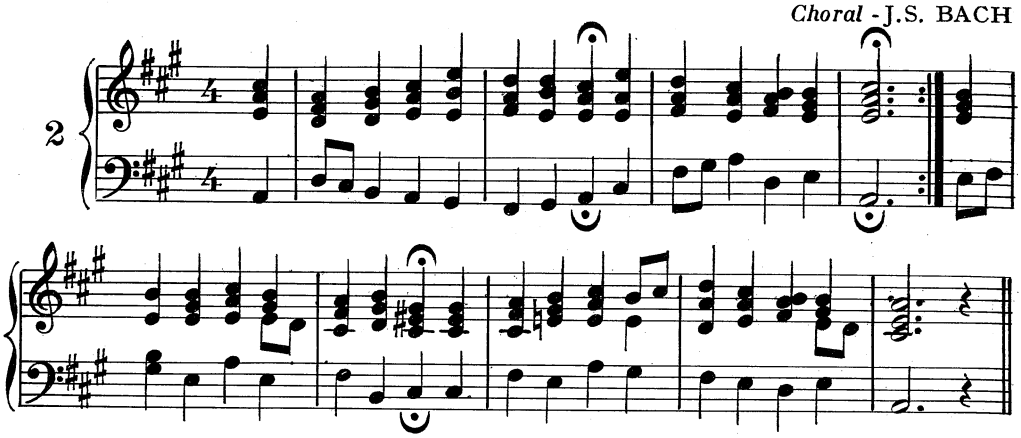
les notes *au dessus* les unes des autres et non plus *à côté* les unes des autres.

On peut ajouter à l'accord parfait de 3 notes, un 4e son, qui n'est que *l'octave*, la répétition du 1er.



N.B. Les notes d'un accord jouées ou chantées l'une après l'autre constituent un *Arpège*.

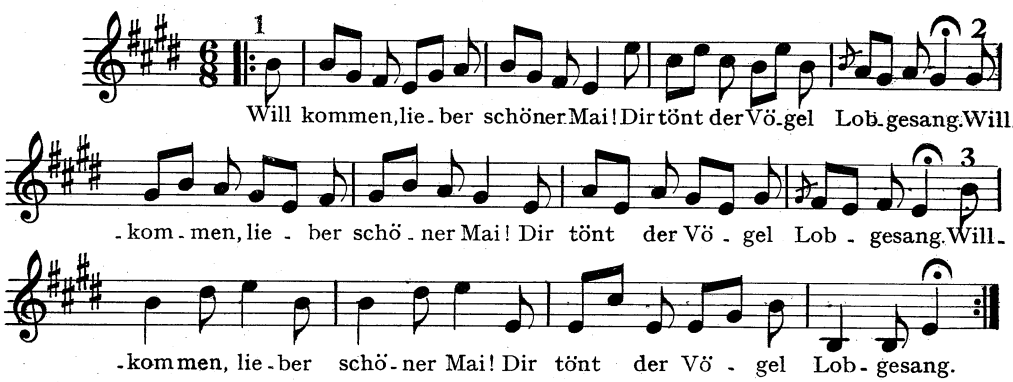
Exemples d'accords

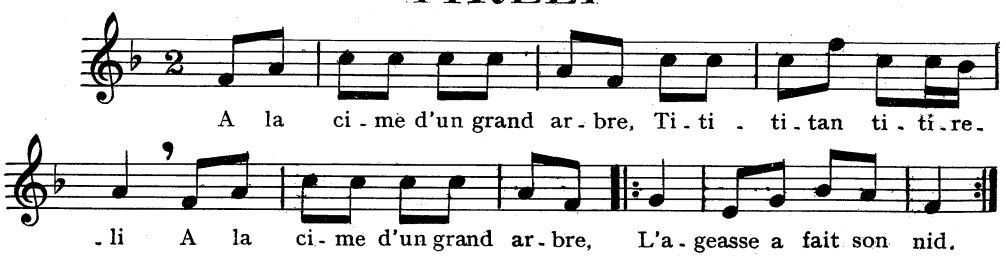
Thème de "Ah! vous dirai-je, maman" (4e Variation) - MOZART

Choral - J.S. BACH

CHANTS à apprendre par audition

Willkommen, lieber schöner Mai

CANON

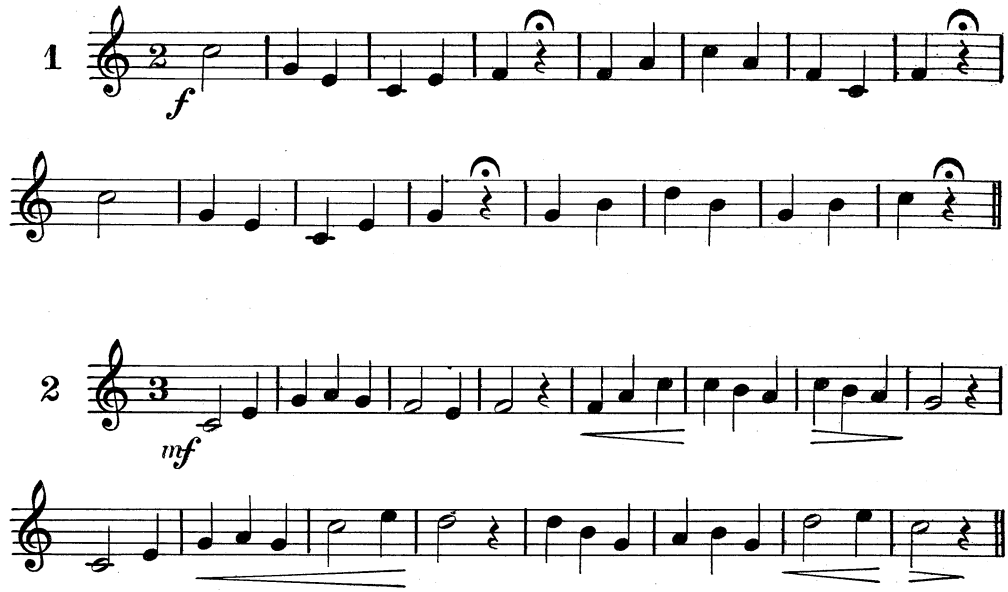
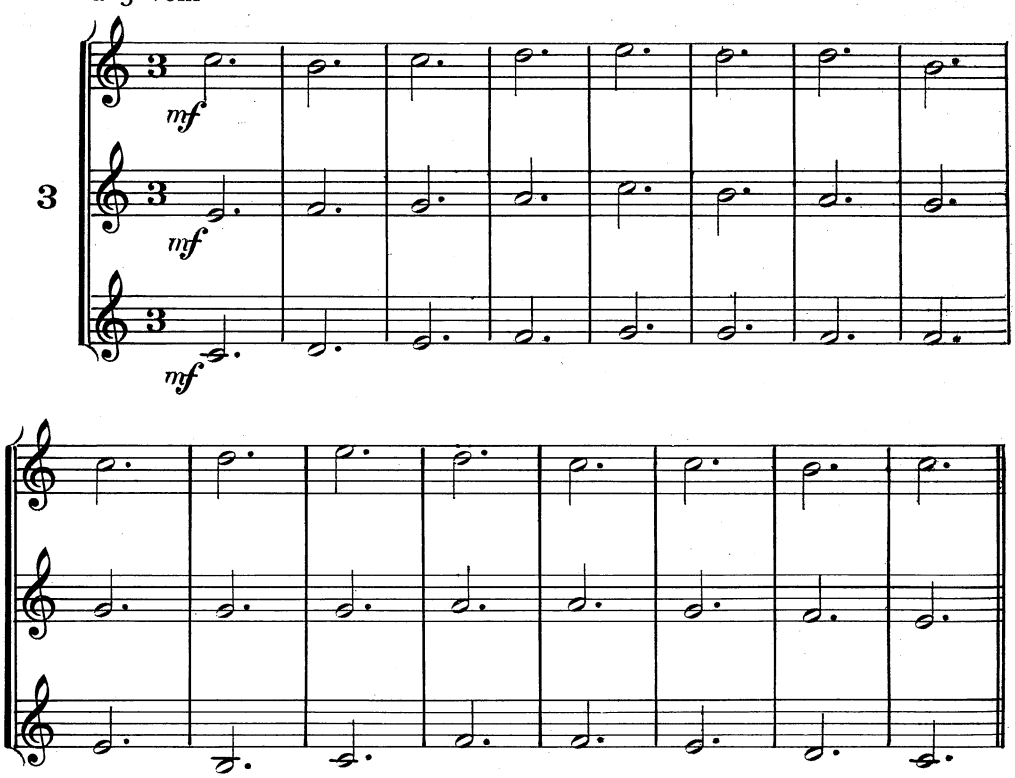
Ludwig HOLTY
Franz SCHUBERT



TIRELI

2 Les enfants y font la ronde
Ti-ti-ti... *etc.*
Les enfants... *etc.*
En poussant de grands cris. *(bis)*

3 Mais l'ageasse a mal de tête
Ti-ti-ti... *etc.*
Les enfants... *etc.*
Bien mal à en mourir. *(bis)*

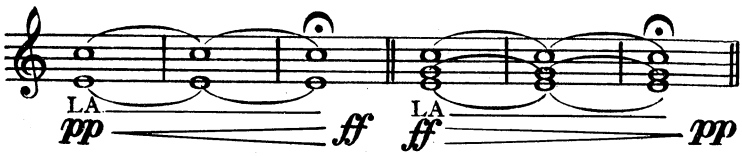
4 Faut chanter à voix plus basse
Ti-ti-ti... *etc.*
Les enfants... *etc.*
Pour la laisser guérir. *(bis)*

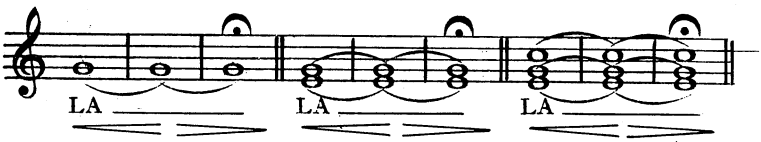
EXERCICES

à 3 voix

CULTURE VOCALE

Pour les leçons 16 à 25

A - Respiration

Exercice I — Sans changement

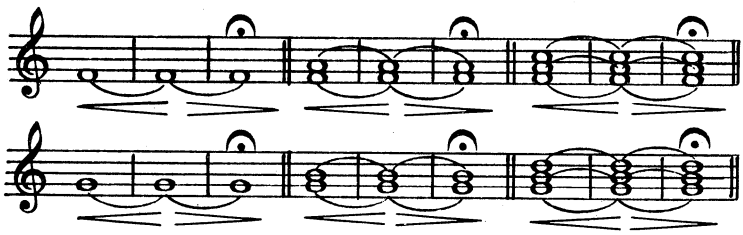
Exercice II — Reprendre les exercices précédents, mais ajouter le crescendo et le diminuendo.

Exercice III — Même chose avec *cresc.* et *dim.* sur *une même tenue.*



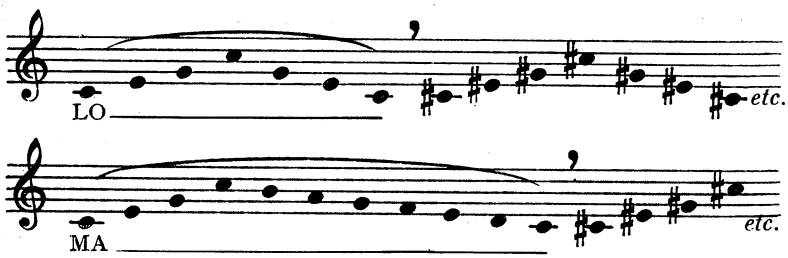
Exercice IV — Les mêmes exercices 1e sur Accord Parfait de FA

2e » » » » SOL

en alternant les A.P. de Do de Fa de Sol



B - Vocalises

Sur les voyelles U. O. A. *en souplesse* dans un mouvement un peu plus rapide que les vocalises précédentes.

C - Articulation

Même formule (Pentacorde et gamme)

sur *La Lé Li Lo Lu*

Ta Té Ti To Tu

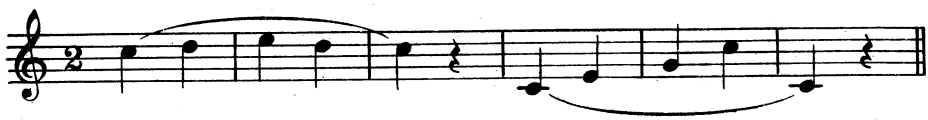
Varier ces syllabes, mais ne pas les mélanger dans un même exercice.

16

THÉORIE

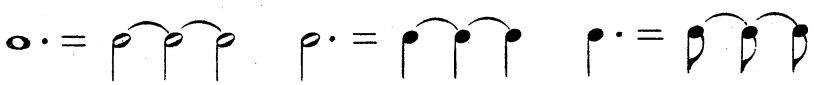
LE COULÉ OU NOTES LIÉES

Les notes formant les vocalises exécutées jusqu'ici sont surmontées d'une courbe que l'on nomme *coulé* ou *liaison*.

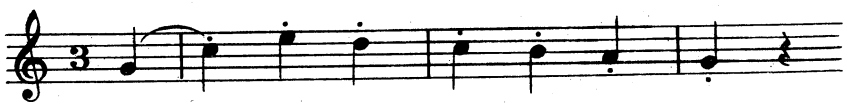
Tant que dure la liaison les notes placées au-dessous et au-dessus de ce signe doivent être exécutées dans un même souffle.

Le point et ses diverses utilisations

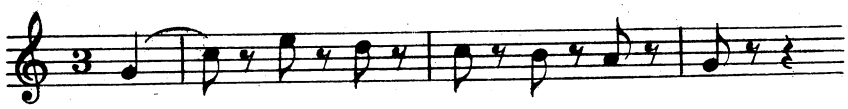
Selon la place qu'il occupe, le point a des significations différentes.

Il est un signe de *durée* lorsqu'il est placé après une valeur de note. Il la prolonge de la moitié de sa valeur.

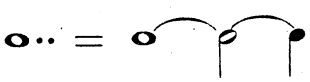
Ex. 

C'est un signe de *diminution* lorsqu'il est placé au-dessus ou au-dessous d'une note. Il indique alors qu'il faut abréger cette note, la séparer, la détacher de la suivante comme s'il y avait un silence entre elles.

Ecriture

Exécution



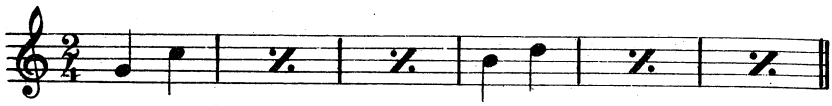
Deux points peuvent être placés à la droite des notes ou des silences. Dans ce cas, le 2e point vaut la moitié du 1er.

Ex. 

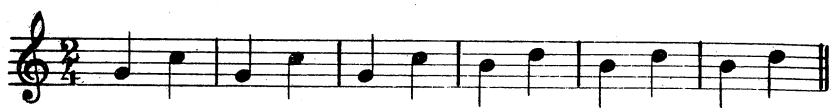
LE SIGNE DE REPRISE

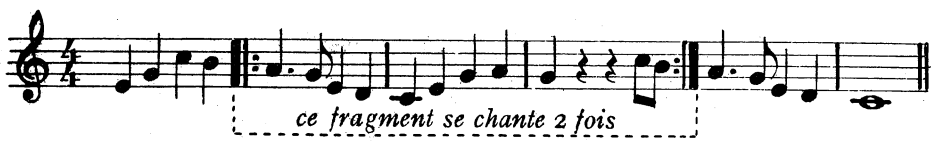
Pour ne pas écrire plusieurs fois une même mesure, on place 2 points de chaque côté d'une barre penchée.

Ecriture

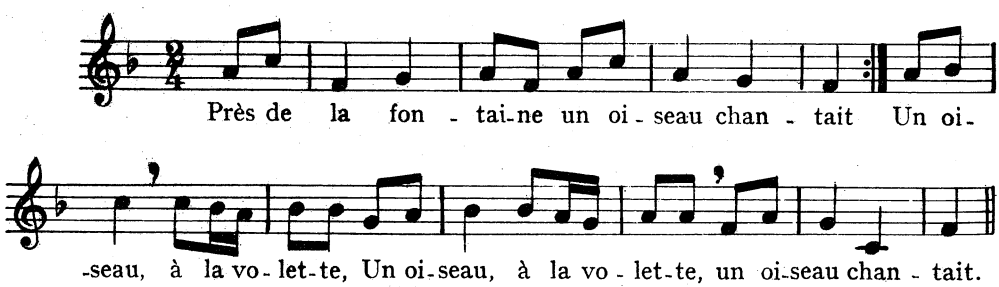


Exécution



De même, pour éviter la répétition d'écriture d'une phrase musicale, on place 2 points après et avant une double barre. On appelle ce signe : Reprise.

CHANT à apprendre par audition

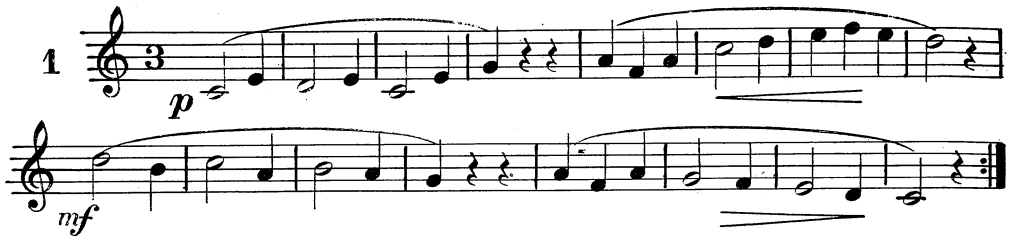
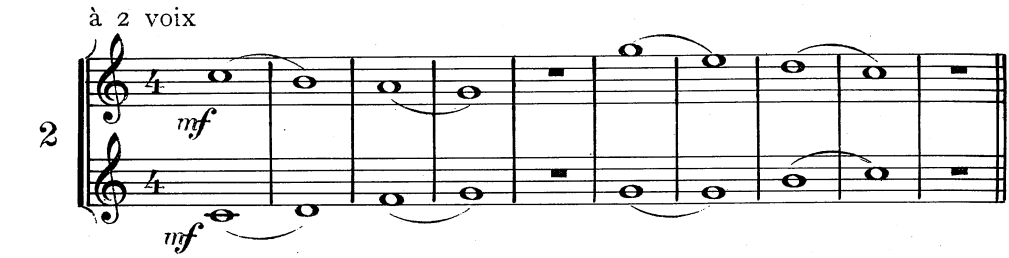
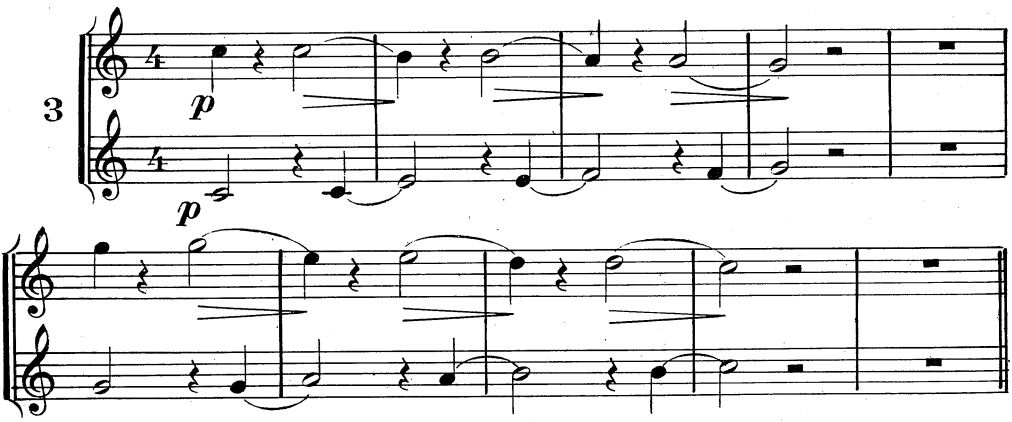
PRÈS DE LA FONTAINE

Chanson populaire

2. Il disait à Pierre, je m'envolerai *(bis)*
Je m'envole, à la volette *(bis)*
Je m'envolerai.

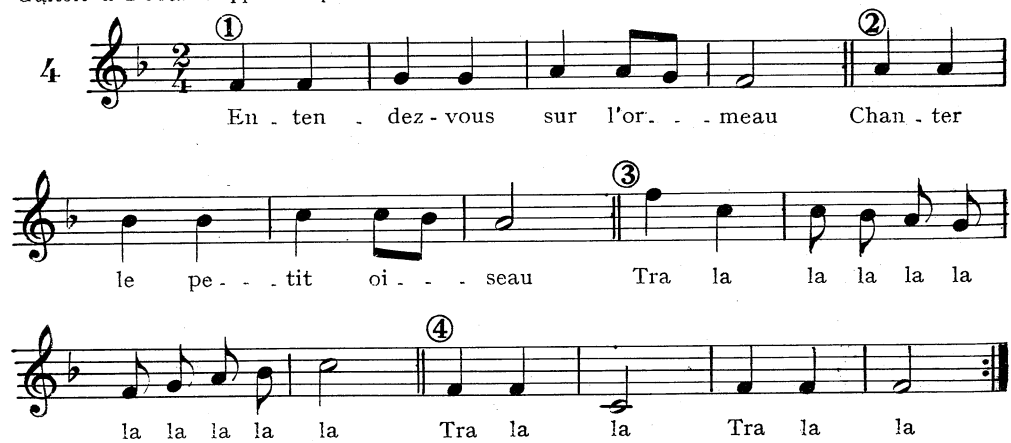
3. Vola vers un chêne de cent ans passés.

4. Le grand vent d'automne fit tomber l'oiseau

5. Et les feuilles mortes ont caché l'oiseau.

EXERCICES



Canon à 4 voix à apprendre par audition

Entendez-vous sur l'ormeau

Autorisation. Editions Musicales de la Schola Cantorum
76 bis, rue des Saints Pères, Paris.

17

THÉORIE

LES SIGNES D'ALTÉRATION

Dans la leçon sur la gamme (14e leçon) nous avons fait la découverte de *sons* nouveaux, intercalés entre les notes d'une gamme.

Ces sons ne porteront pas de noms différents de ceux qui nous sont familiers.

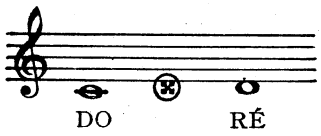
On les considère comme des *modifications* de notes déjà connues.

En effet, le son d'une note peut être modifié dans 2 sens :

- Soit haussé
- Soit baissé

d'un demi-ton

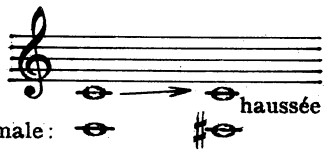
En conséquence, nous dirons que le son intermédiaire entre.

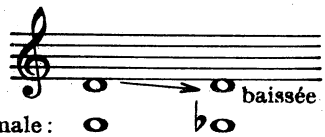


est soit un *Do haussé*

» » *Ré baissé*

Si l'altération est ascendante on la nomme *Dièse* (♯)



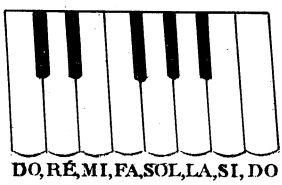
Si elle est descendante on la nomme : *Bémol* (♭)

Il en sera de même pour tous les sons.

En conséquence, pour les distinguer des notes naturelles, on placera *devant eux* le *signe correspondant à cette modification*, que l'on nomme *altération*.

Ce sont : le Dièse (♯) et le Bémol (♭).

Quand on regarde le clavier d'un piano, les ♯ et les ♭ se placent sur les *touches noires*.

Pour ceux qui n'ont pas cet instrument à leur disposition, nous reproduisons ci-dessous les *touches* qui représentent les 8 sons d'une gamme.



Les touches noires donnent les ♯ et les ♭. Remarquons *qu'il n'y en a pas* entre Mi-Fa et Si-Do.

Autre remarque : en chantant un Do ♯ puis un Ré ♭ *(exécution)*

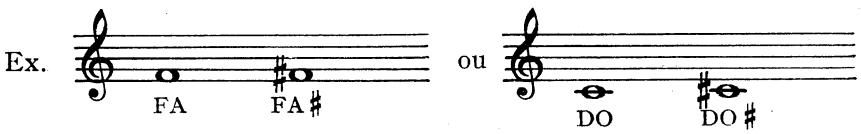
on entend 2 fois le *même son*.

Pratiquement, sur le piano ou chanté c'est en effet le même, mais *théoriquement* il y a une différence.

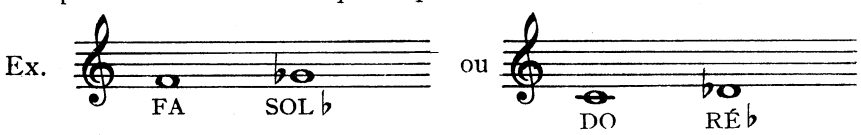
Suivant que l'altération est ♯ ou ♭ le 1/2 ton formé par une note naturelle et une note *altérée* ne porte pas le même nom.

Ex. entre Do et Do ♯ on dit qu'il y a un demi-ton *chromatique*
entre Do et Ré ♭ (mêmes sons pour l'oreille) on dit qu'il y a un demi-ton *diatonique*.

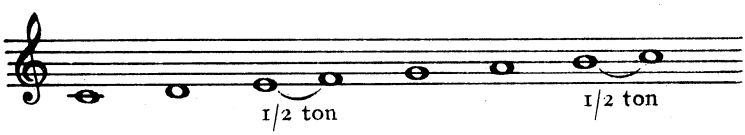
Remarque : Le demi-ton *chromatique* se place entre 2 notes de *même* nom

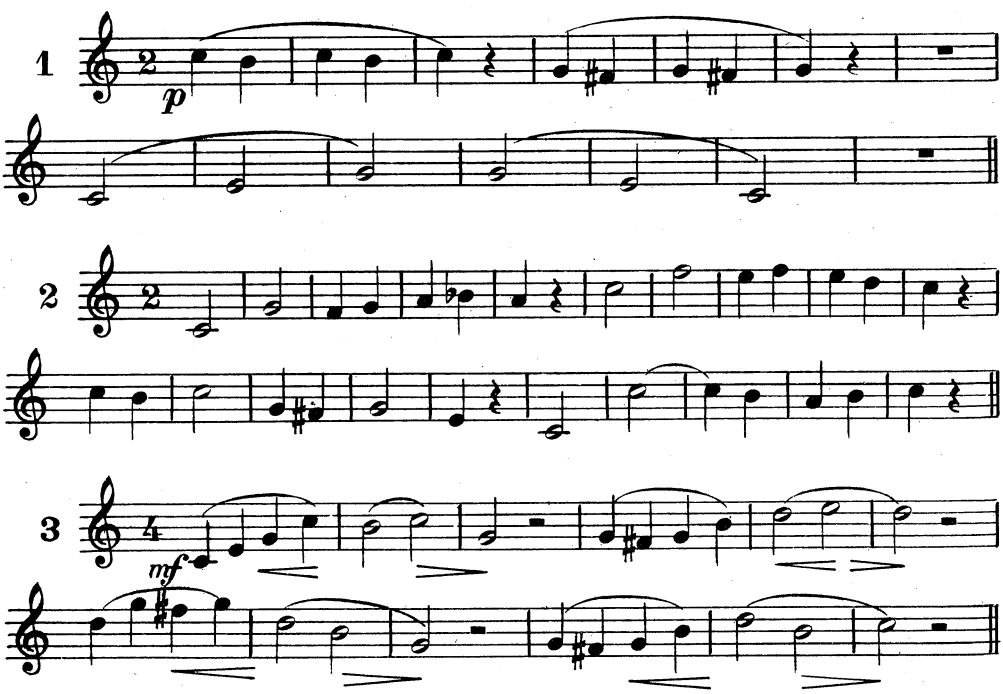
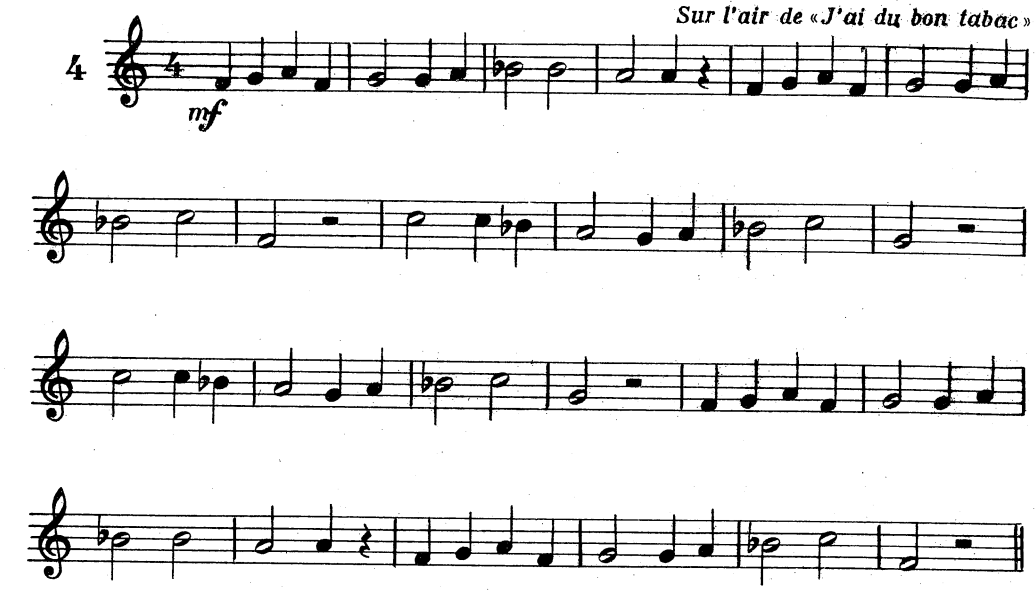


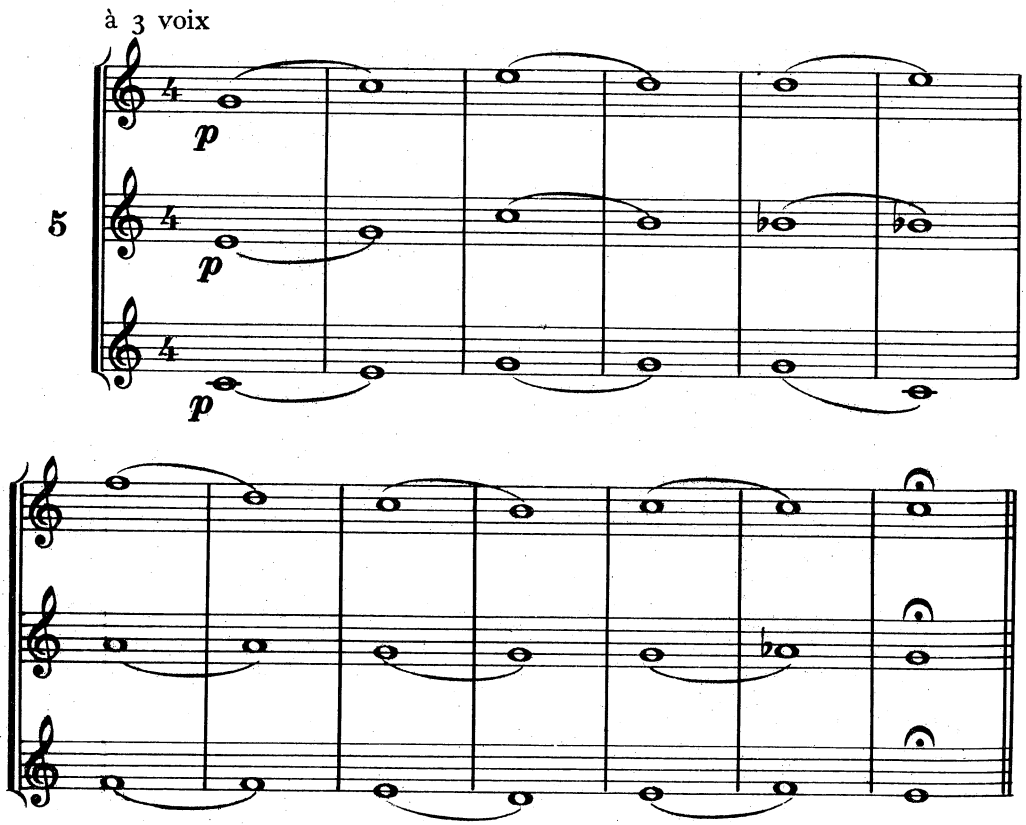
tandis que le demi-ton *diatonique* se place entre 2 notes de noms différents.



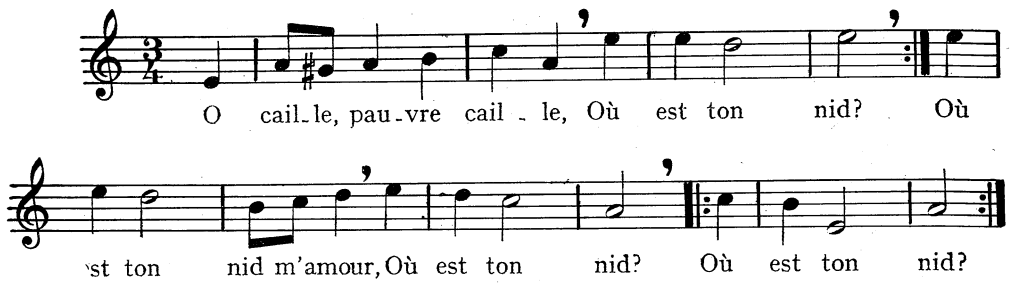
Nota : Les 1/2 tons d'une gamme sont des 1/2 tons naturels Diatoniques.



EXERCICES

Sur l'air de « J'ai du bon tabac »
4
mf


à 3 voix
5
p
p
p

CHANT

LA CAILLE

2

Là-bas, dans la vallée,
Près du ruisseau, *(bis)*
Près du ruisseau, m'amour,
Près du ruisseau. *(ter)*

3

O caille, pauvre caille,
L'as-tu bâti ? *(bis)*

4

Bâti de roses blanches
Et de jasmin. *(bis)*

5

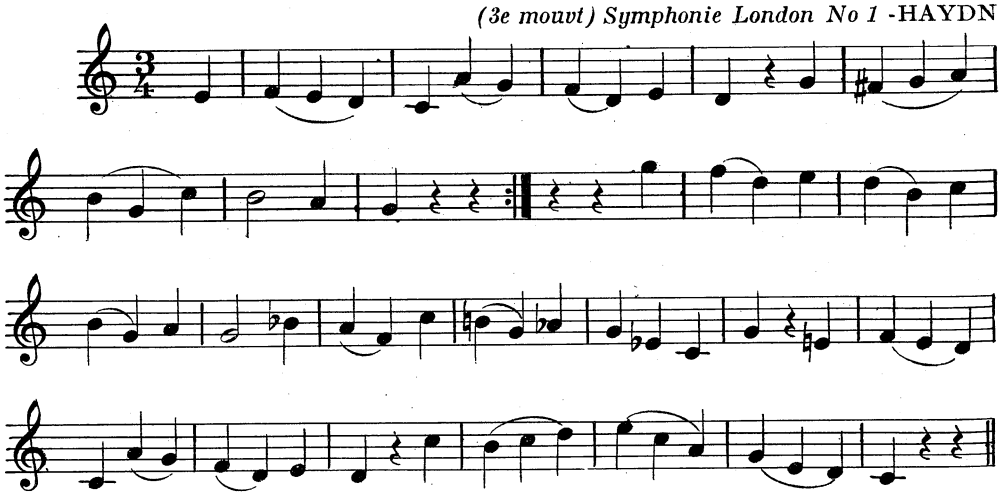
O caille, pauvre caille,
Qu'y a-t-il dedans ? *(bis)*

6

Des œufs comme tant d'autres
Mais bien plus beaux *(bis)*

EXERCICE à Solfier

(3e mouvt) Symphonie London No 1 -HAYDN



18

THÉORIE

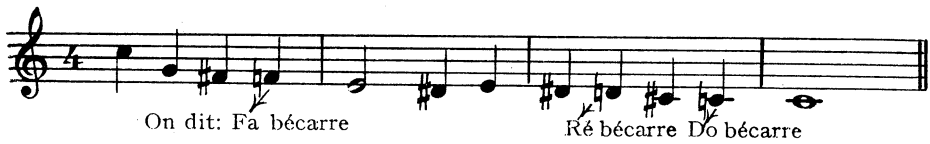
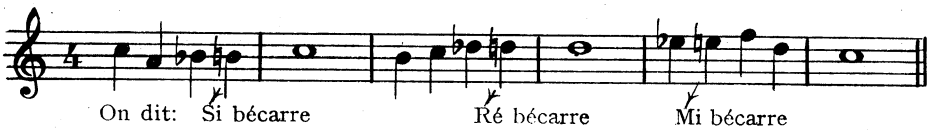
LES SIGNES D'ALTÉRATION *(fin)*

Le Bécarre (♮)

Lorsqu'une note a été diésée ou bémolisée et que l'on veut lui rendre sa place dans la gamme de Do, on la fait précéder d'un signe qui se nomme le *bécarre* (♮)

Le *bécarre* détruit l'effet du dièse et du bémol.

Placé après une note diésée, il fait l'effet d'une altération descendante :

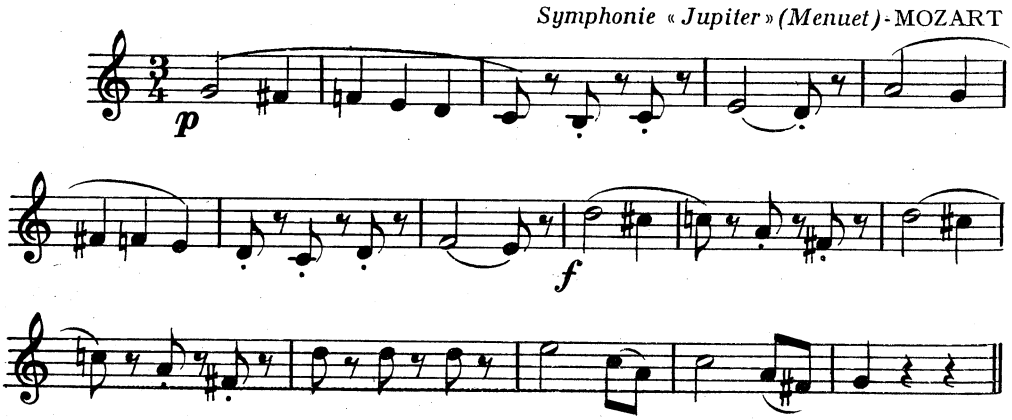
Exemple :

Après une note bémolisée, il fait l'effet d'une altération ascendante.

En résumé, il y a 3 signes d'altération :

Le *dièse* (♯) qui élève le son de la note d'un demi-ton chromatique.

Le *bémol* (♭) qui baisse le son de la note d'un demi-ton chromatique

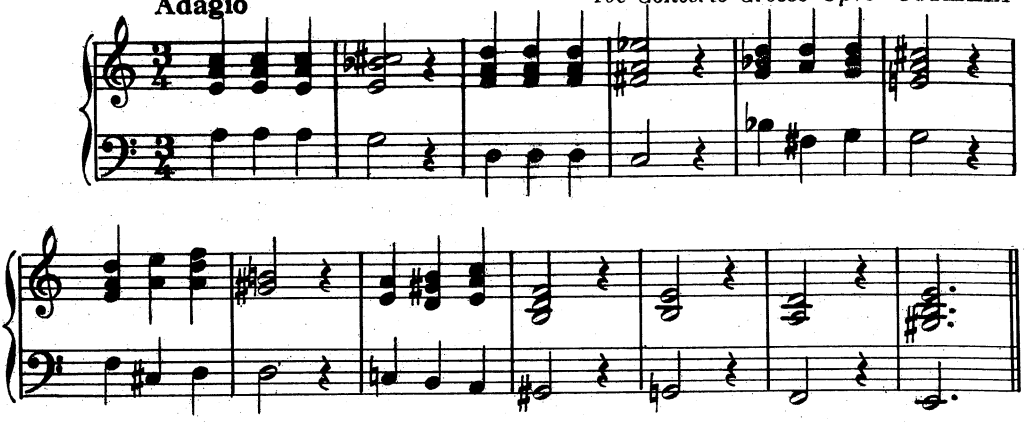
Le *bécarre* (♮) qui détruit l'effet du dièse ou du bémol.

Symphonie « Jupiter » (Menuet) - MOZART

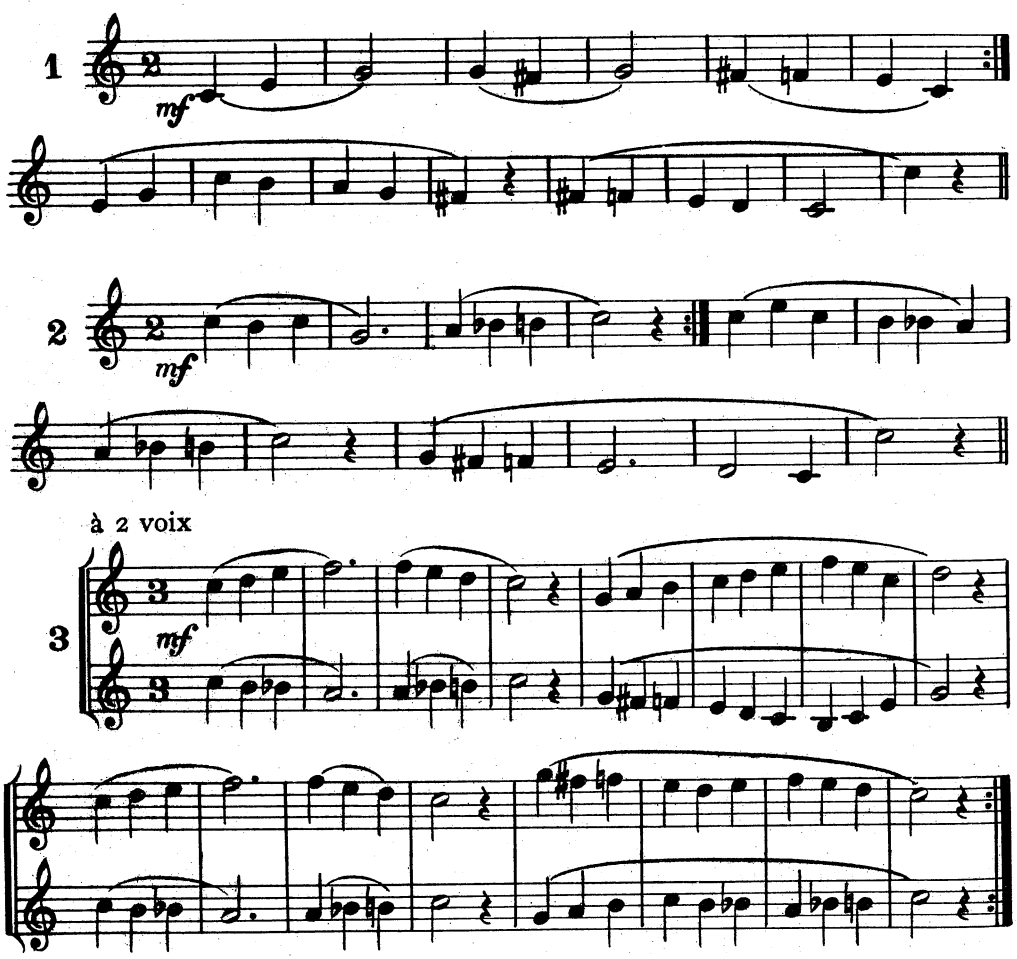


Ce thème joué par les premiers violons de l'orchestre est exécuté une octave plus haut.

Adagio



Ces accords sont joués par le clavecin qui accompagne les instruments à cordes.

EXERCICES

19

THÉORIE

LE BÉMOL A LA CLEF

Gamme majeure de Fa - Accord parfait de Fa

Si nous nous reportons à la page 60 nous pouvons faire les constatations suivantes :

1) L'exercice No. 4 reproduit l'air d'une chanson enfantine «J'ai du bon tabac»

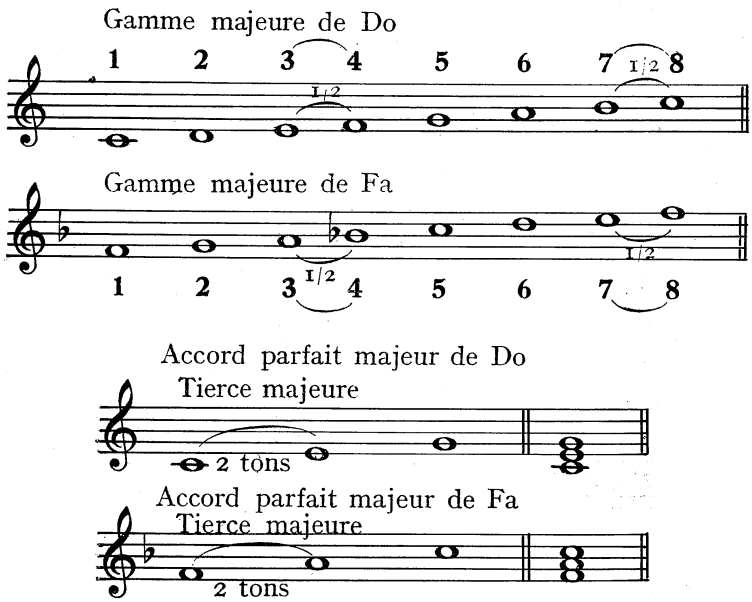
2) L'altération ♭ (bémol) se trouve devant toutes les notes *Si*.

Il existe un moyen pour éviter cette répétition. Le signe d'altération, (dans le cas présent le ♭) peut se placer après la clef, au début de chaque portée. On est ainsi prévenu que la note *Si* est bémolisée pendant tout le morceau.

3e remarque : Cette chanson commence par la note *Fa*, et se termine par la note *Fa*. Cette note a une importance très grande, elle paraît être le centre, le pivot de cette série de notes qui composent la chanson.

Nous en déduirons que cette petite mélodie est construite à partir des notes d'une autre gamme que celle de Do: *la gamme de Fa*.

Cette gamme comporte un Si ♭

Comparaison avec la gamme et l'Accord Parfait de Do.

Comme on le voit par les exemples ci-dessus, on peut former une *gamme* ou un *Accord Parfait* en partant de n'importe quelle autre note que Do. Il suffit de respecter, pour la gamme, la place des tons et des 1/2 tons:

Les tons entre la 1re et la 2e note, 2e et 3e, 4e et 5e, 5e et 6e, 6e et 7e.

Les demi-tons entre la 3e et la 4e note, 7e et 8e.

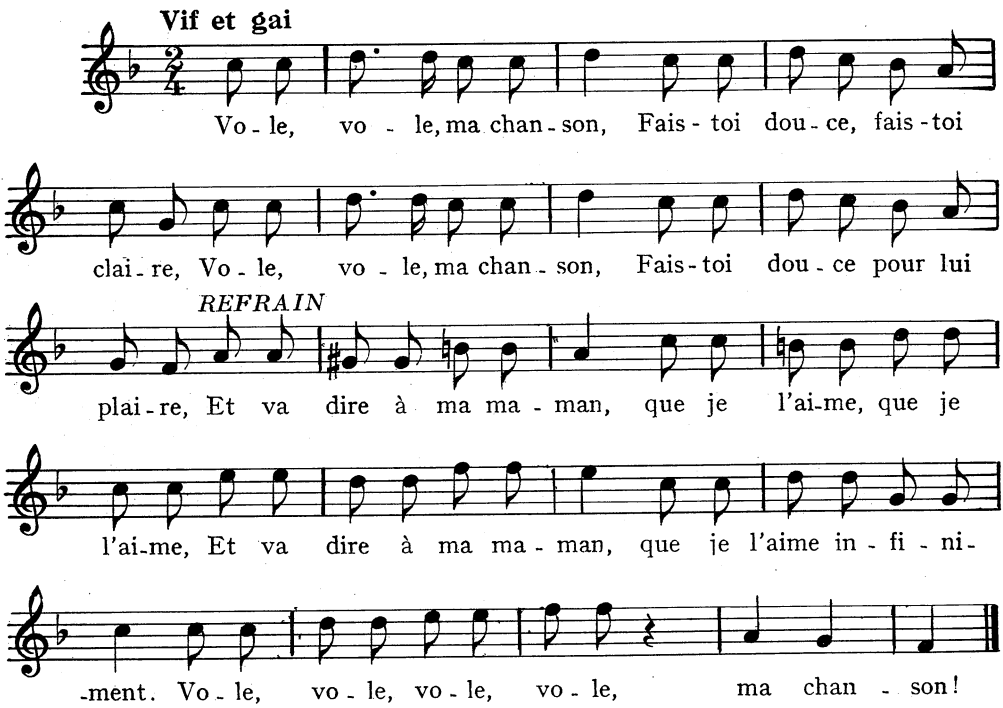
L'accord parfait de *Fa* est construit de la même façon : 1re, 3e et 5e notes.

Les exercices de cette leçon sont tous dans le ton de Fa, c'est-à-dire construits à partir de la gamme de Fa.

CHANT à apprendre par audition

VOLE MA CHANSON

(Fête des Mères)

H. VIEUGUE — S. KROB

2

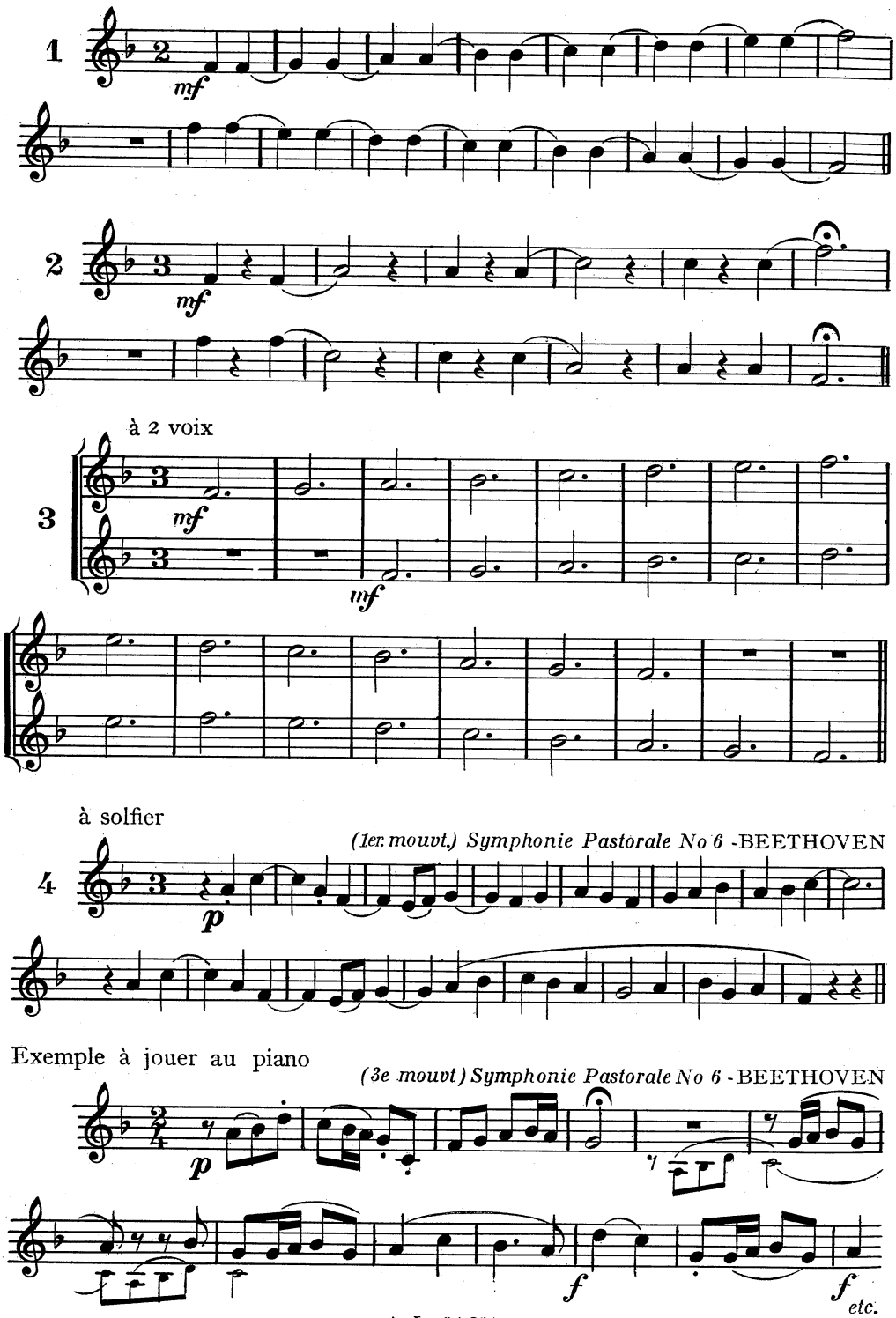
Chante, chante la beauté
Des fleurs qui viennent d'éclore
Chante, chante la beauté
De ses yeux plus beaux encore.
au Refrain

3

Chante, chante la douceur
Du printemps qui vient de naître
Chante, chante la douceur
De son cœur plus doux, peut-être
au Refrain

4

Chante, chante le bonheur
Qui fait toutes choses belles
Chante, chante le bonheur
Le bonheur qui me vient d'elle.
au Refrain

EXERCICES

1
mf
2
mf
à 2 voix
3
mf
mf
à solfier
(1er mouvt.) Symphonie Pastorale No 6 - BEETHOVEN
4
p
Exemple à jouer au piano
(3e mouvt) Symphonie Pastorale No 6 - BEETHOVEN
p
f
f
etc.

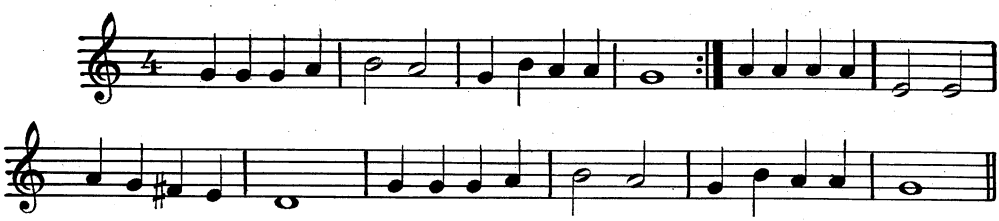
20

THÉORIE

LE DIÈSE A LA CLEF

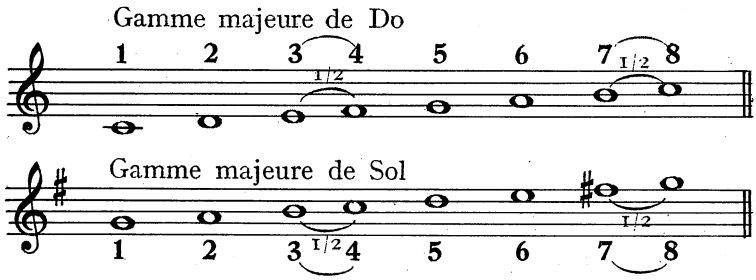
Gamme majeure de Sol - Accord parfait de Sol

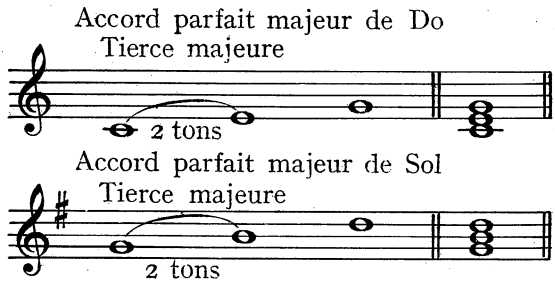
L'explication donnée pour l'altération ♭ , est tout aussi valable pour l'altération ♯

Exemple à solfier

Cette chanson, commençant par *Sol* et se terminant par *Sol* est construite avec les notes d'une gamme nouvelle : la gamme de Sol.

Le *Fa dièse,* au lieu d'être indiqué dans le courant de la chanson, peut être placé au début de la portée.

Cela signifiera que tous les *Fa* seront *diésés* et que ce chant est dans le ton de Sol.

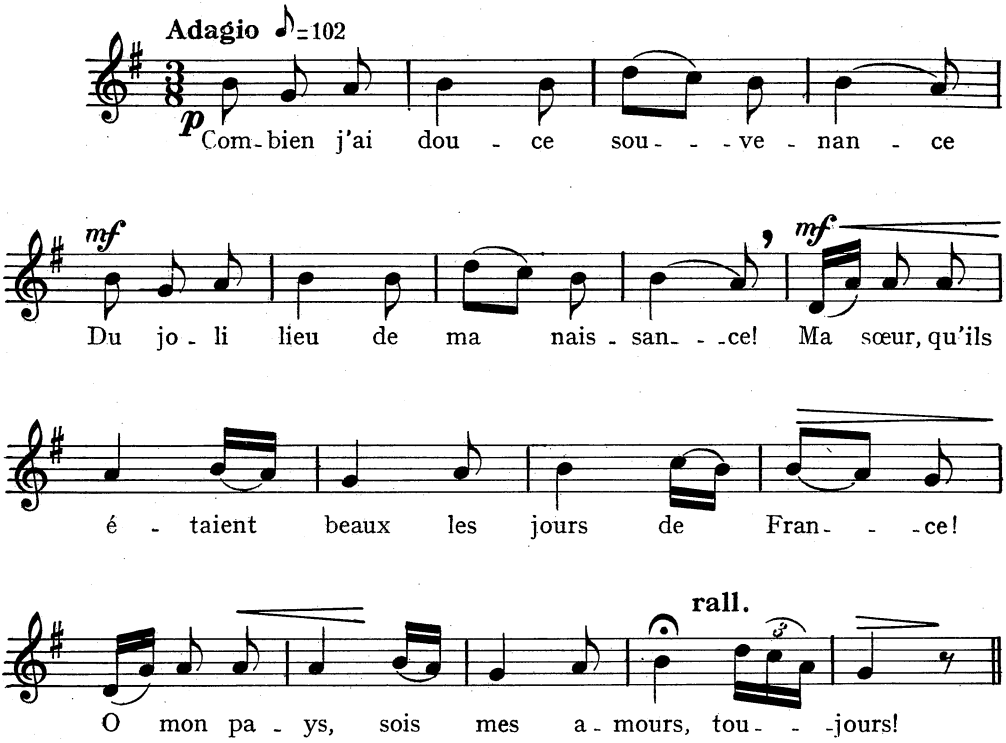




EXERCICE dans le ton de Sol Majeur

CHANT à apprendre par audition

ROMANCE A HÉLÈNE



2

Te souvient-il que notre mère
Au foyer de notre chaumière
Nous pressait sur son cœur joyeux
Ma Chère
Et nous baisions ses blancs cheveux
Tous deux ?

3

Ma sœur, te souvient-il encore
Du château[1] que baignait la Dore
Et de cette tant vieille tour
Du Maure
Où l'airain sonnait le retour
Du jour ?

4

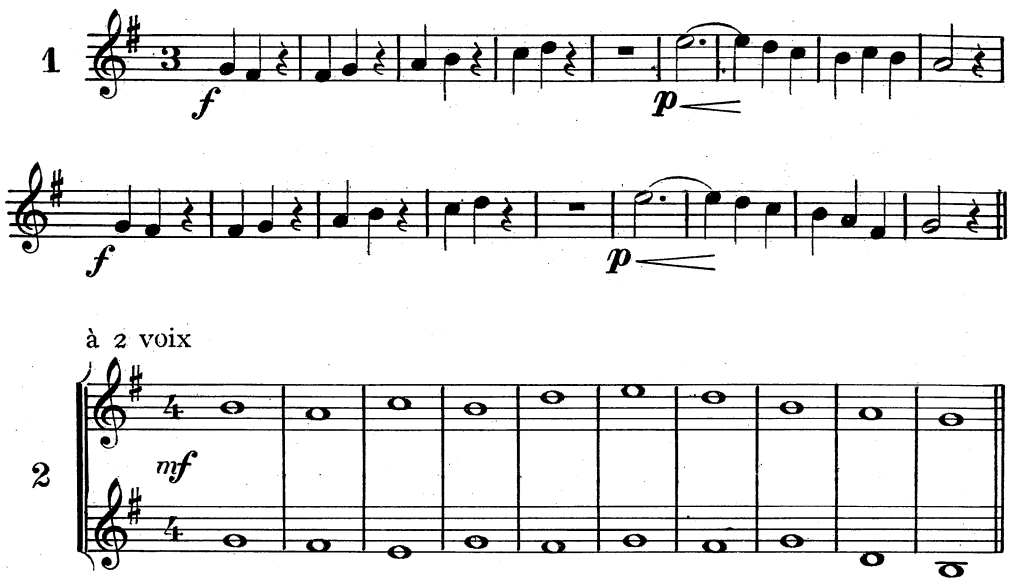
Te souvient-il du lac tranquille
Qu'effleurait l'hirondelle agile.
Du vent qui courbait le roseau
Mobile
Et du soleil couchant sur l'eau
Si beau ?

5

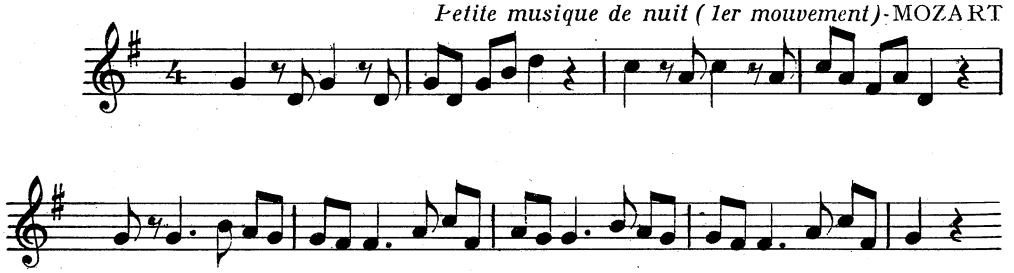
Oh! qui me rendra mon Hélène,
Et ma montagne et mon grand chêne?
Leur souvenir fait tous les jours
Ma peine
Mon Pays sera mes amours
Toujours!

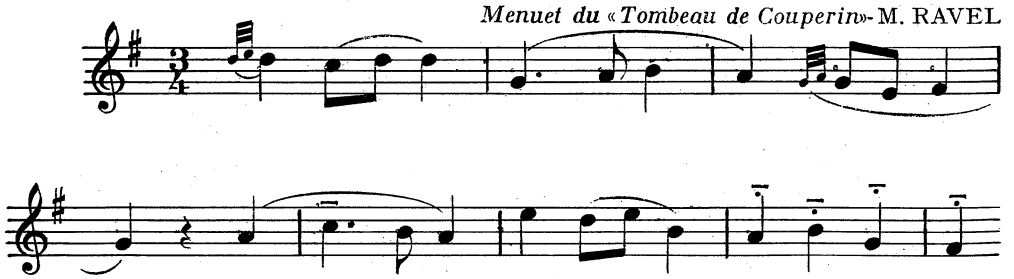
1) Le château de Combourg en Ille et Vilaine où Chateaubriand passa une partie de son enfance.

EXERCICES



Exemples musicaux dans le ton de Sol (à jouer au piano)

Petite musique de nuit (1er mouvement) - MOZART

Menuet du «Tombeau de Couperin» - M. RAVEL



Autorisation Durand & Cie, Editeurs-propriétaires, Paris

21

THÉORIE

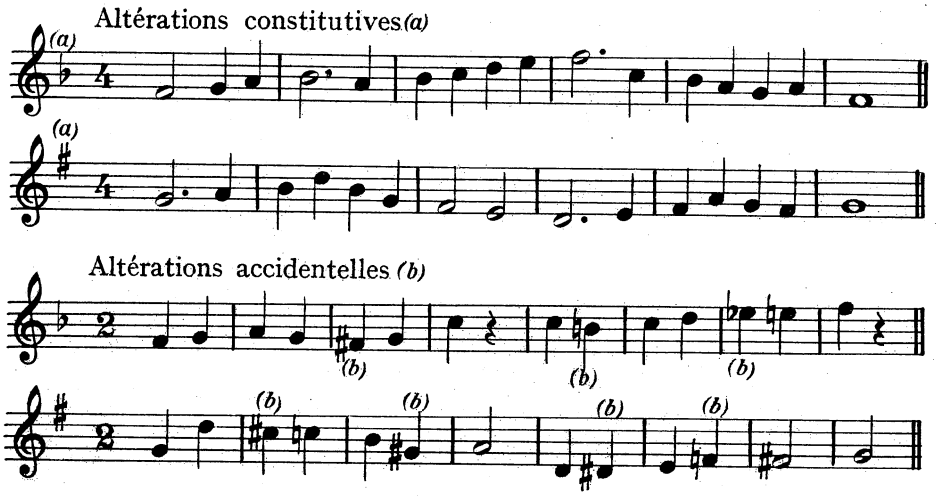
ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES
ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES

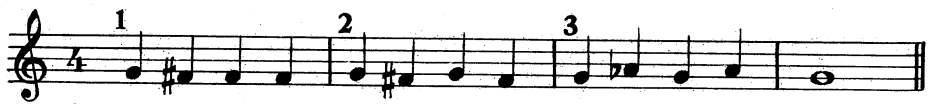
Lorsque les altérations sont placées immédiatement après la clef, comme dans les 19e et 20e leçons, on les appelle *constitutives*, parce qu'elles constituent une autre gamme que celle de *Do*.

Ex.: Un bémol (Si♭) indique la gamme de Fa Majeur.

Un dièse (Fa♯) indique la gamme de Sol Majeur.

Les altérations placées devant une note, dans le courant d'un exercice ou d'un morceau sont dites *accidentelles*.

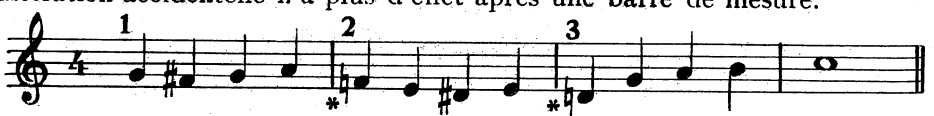


Lorsqu'une note est altérée accidentellement au début d'une mesure, les mêmes notes de cette même mesure sont également altérées, mais on ne répète pas le signe d'altération.

Dans la 1re mesure tous les *Fa* seront diésés.

» » 2e » le 2e *Fa* au 4e temps sera diésé.

» » 3e » le 2e *La* » » » » bémolisé

L'altération accidentelle n'a plus d'effet après une barre de mesure.



A la 2e mesure, le *Fa* n'est plus altéré, de même que le *Ré* de la 3e mesure.

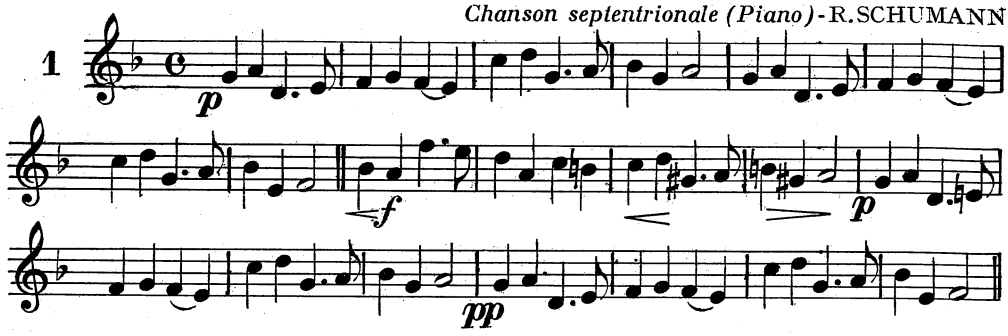
*) Mais il est d'usage de placer devant la note un bécarre (♮) dit: *de précaution.*

(a) On ne doit pas dire qu'il y a des accidents à la clé. Une altération à la clé n'est pas un accident, elle fait partie de la tonalité

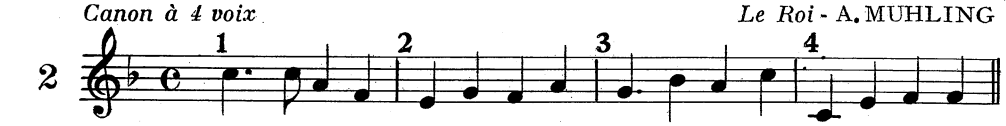
EXERCICES

Chanson septentrionale (Piano) - R. SCHUMANN

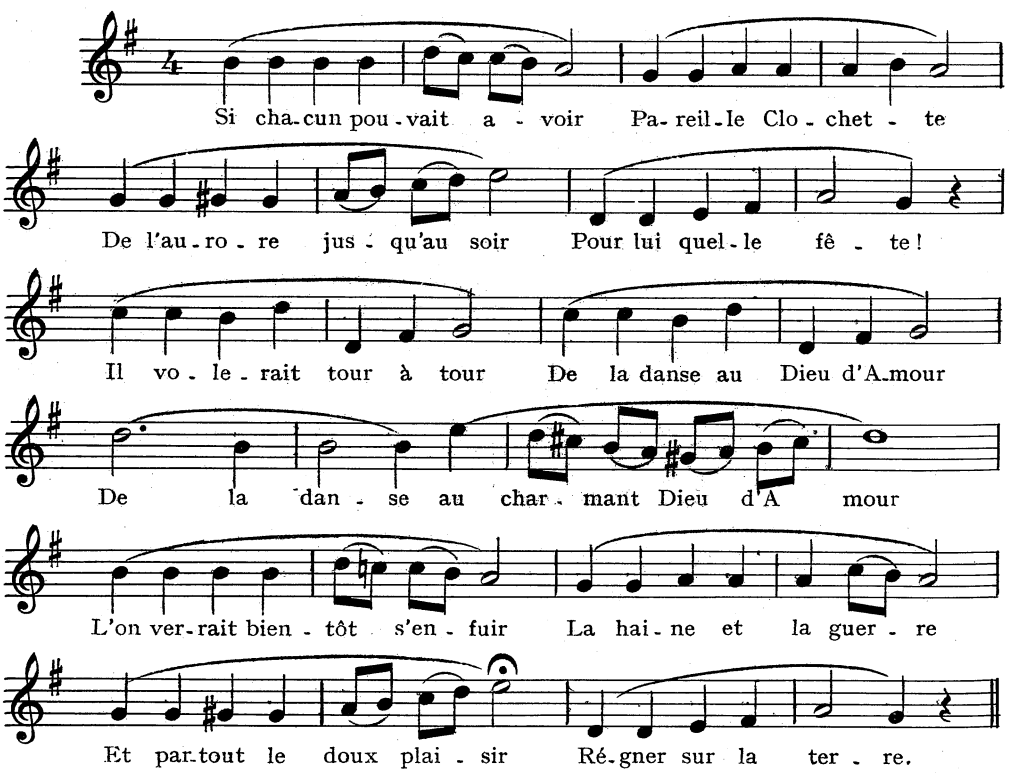
1



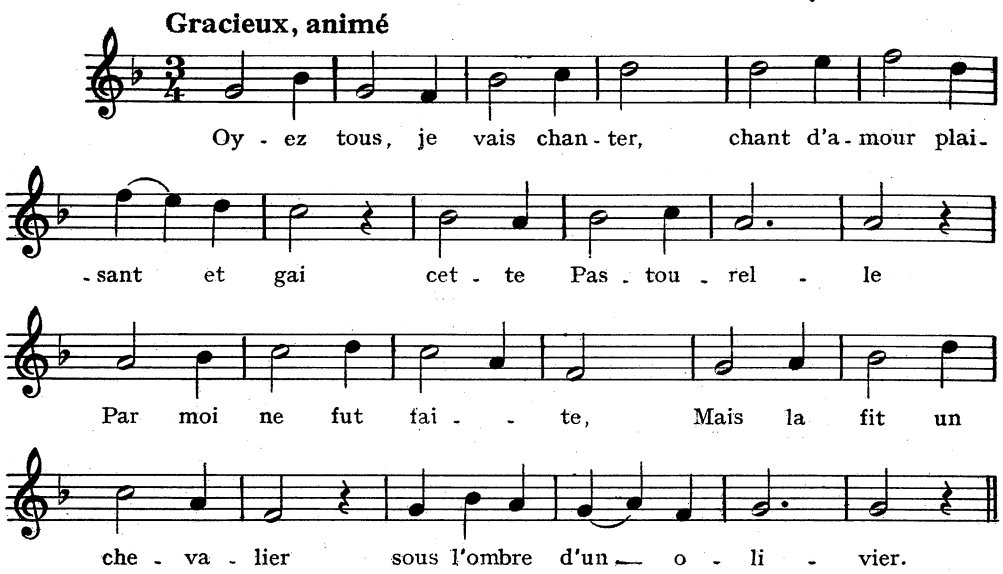
Canon à 4 voix — *Le Roi* - A. MUHLING

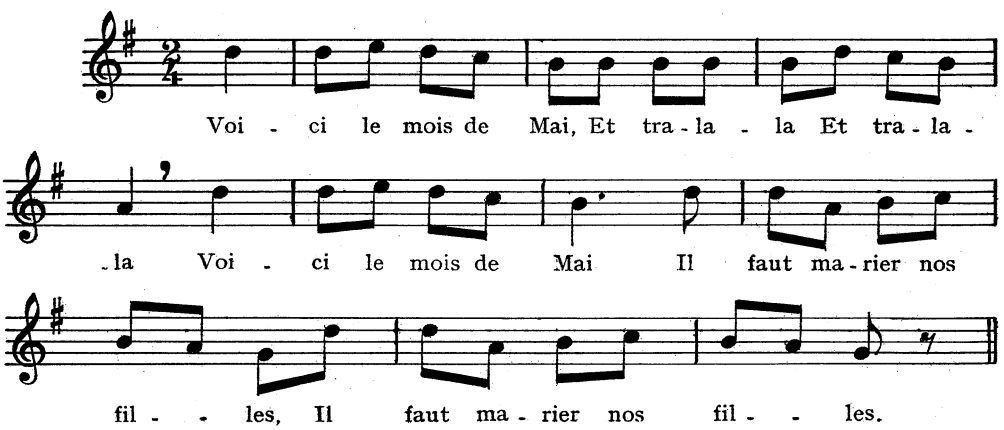
2

Froh zu sein, be - darf man we-nig, und wer froh ist, ist ein Kö-nig.
Wer frohsein will für je - den Fall dem singt die Krahe als Nachtigall.

CHANTS

Extrait de "La flûte enchantée" - MOZART

ROMANCE

Anonyme XIIIe siècle



Chanson populaire des Ardennes

2 Laquell' marierons-nous
La grande ou la petite ?

3 La p'tite s'il vous plaît
Car elle est bien gentille.

4 La grand' s'met à pleurer
Et la petite à rire.

5 On va marier ma sœur
Et moi je reste fille.

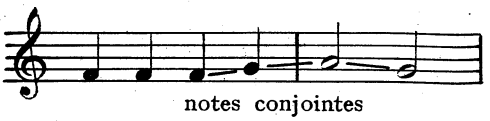
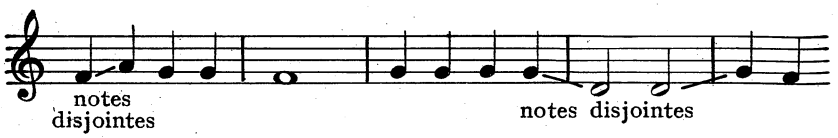
6 Ma fille ne pleurez pas
On vous mariera riche.

7 Avec six liards d'oignon
Et deux liards de pomm's cuites.

22

THÉORIE

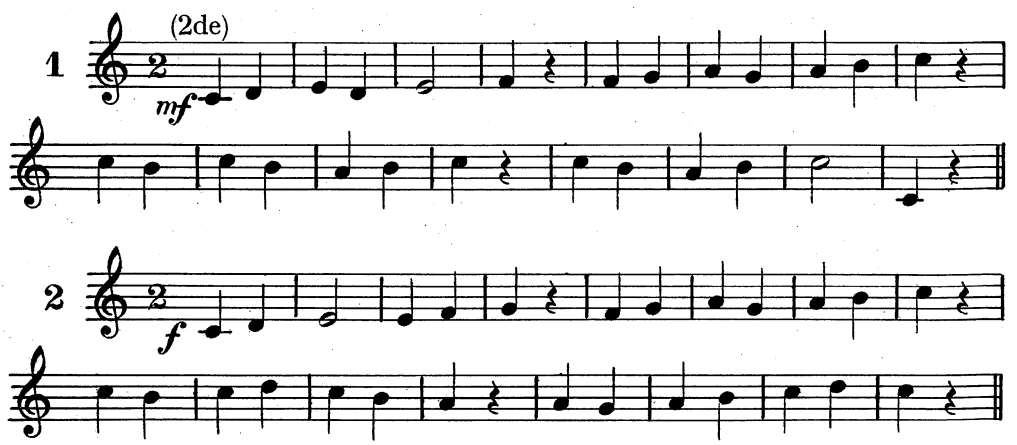
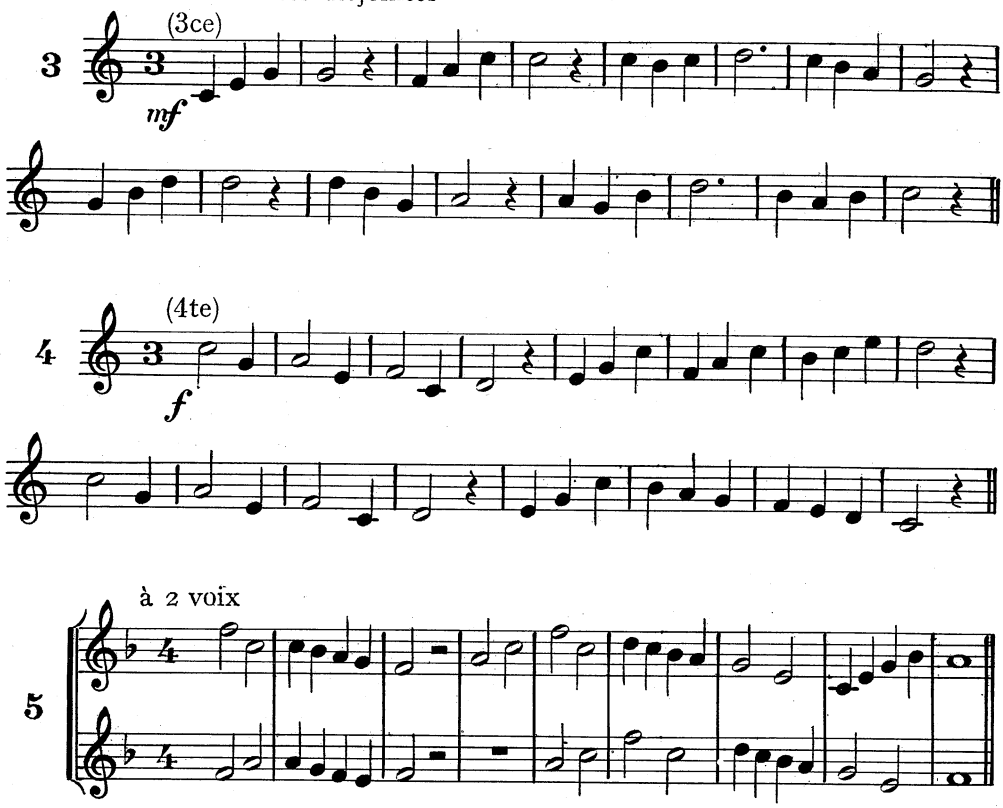
LES INTERVALLES
LES MOUVEMENTS

Les notes se succèdent de manière conjointe

ou disjointe

Lorsque les mêmes notes sont répétées, il n'y a pas *intervalle*.

On nomme *intervalle* la distance qui sépare deux sons.

Un intervalle se mesure au nombre de notes qu'il renferme y compris les notes extrêmes (grave ou aigu). Le nom de l'intervalle lui-même est fonction de ce nombre.

Ex. Un intervalle formé de 2 notes est appelé *seconde*
» » » » 3 » » » *tierce*
» » » » 4 » » » *quarte*
» » » » 5 » » » *quinte*
» » » » 6 » » » *sixte*
» » » » 7 » » » *septième*
» » » » 8 » » » *octave*

EXERCICES en notes conjointes

Exercices en notes disjointes

Mouvements

Lorsqu'on entend une marche militaire puis une marche funèbre, on constate que l'*allure* n'est pas la même quoique ces deux œuvres soient des *Marches*. Ce qui les différencie, c'est le *Mouvement* qui leur a été donné.

Le *mouvement* est donc le degré de lenteur ou de rapidité que l'on donne à une œuvre.

Les mouvements sont indiqués, le plus souvent, au commencement d'un morceau par des termes italiens ou par leur traduction.

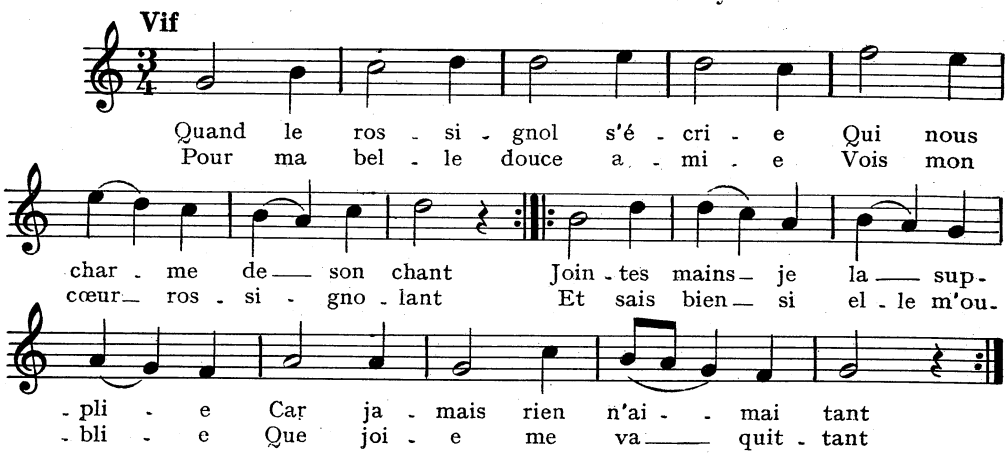
Les principaux sont	**Lento**	lent
	Andante	allant
	Moderato	modéré
	Allegro	allègre
	Vivo	vif
	Presto	preste

Les mouvements subissent parfois des changements dans le courant d'un morceau. Ces changements eux aussi sont indiqués par des termes italiens dont les principaux sont :

Accelerando	accélérer, en pressant
Ritardando	retardant, en retenant
Ritenuto	retenu, en retenant

CHANSON COURTOISE

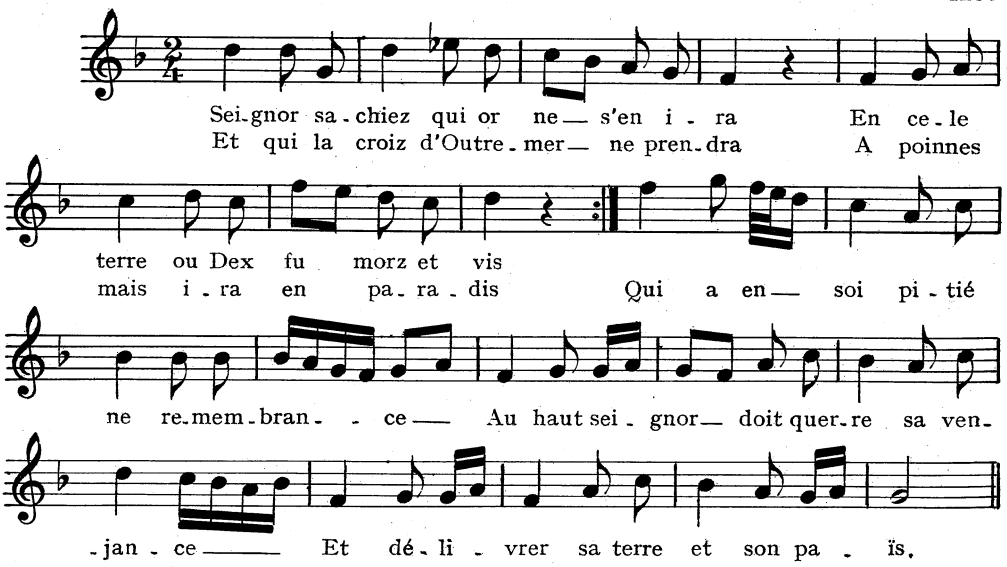
Chansonnier de St Germain des Prés
Anonyme XII[e] siècle



CHANSON DE CROISADE

à apprendre par audition

du Roi de Navarre

Relative à la Croisade de 1239

2 Dex se laissa por nos en croiz pener
Et nos dira au jor ou tuit venront
«Vos qui ma croiz m'aidastes a porter
Vos en iroiz la ou mi ange sunt;
La me verroiz et ma Mère Marie
Et vos par cui je n'oi onques ahie
Descendrez tuit en Enfer le parfont.»

23

THÉORIE

CHIFFRAGE DES MESURES

Dans les différentes chansons et exercices à 4 temps qui ont été étudiés, nous avons vu qu'il y avait pour toute la mesure, une somme de valeurs égales à une *ronde*, ou deux blanches, ou quatre noires, ou des silences équivalents.

Nous pouvons considérer la ronde (𝅝) comme l'unité de la mesure à 4 temps, c'est-à-dire comme la figure de note qui a la plus longue durée.

La blanche est contenue 2 fois dans la Ronde (𝅗𝅥) elle sera représentée par le chiffre : 2.

La noire est contenue 4 fois dans la Ronde (♩) elle sera représentée par le chiffre : 4.

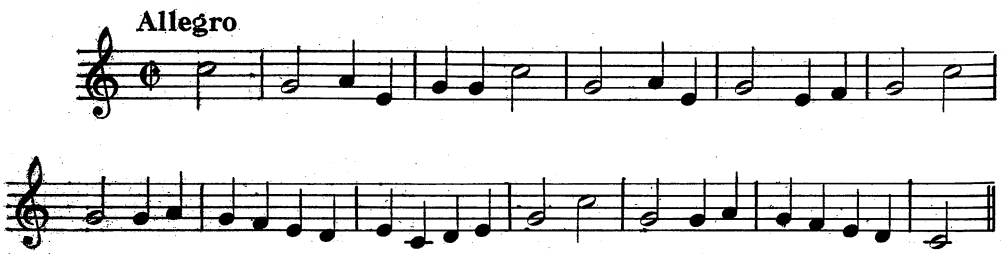
En conséquence les mesures à 2, 3 et 4 temps ayant la noire comme unité de temps, seront chiffrées de la façon suivante :

2 temps $\frac{2}{4}$ | 3 temps $\frac{3}{4}$ | 4 temps $\frac{4}{4}$

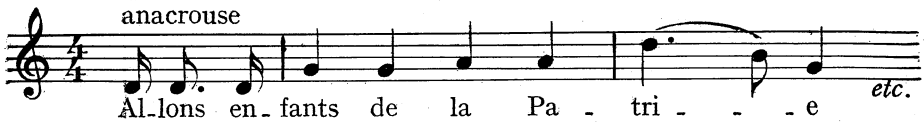
Du XIV^e^ au XVI^e^ siècle la brève (▪) représentait la valeur de notre double ronde (𝅜), la semi-brève (◆), la ronde (𝅝).

Au début d'un morceau, la circonférence (○) indiquait une mesure ternaire, elle renfermait 3 brèves. La demi-circonférence (C) 2 brèves. Lorsque la demi-circonférence était barrée (¢) elle valait 2 demi-brèves.

Actuellement, la mesure *alla brève* est indiquée par le signe 𝄵 (c barré) ; il remplace le chiffrage $\frac{2}{2}$. Elle renferme donc 2 demi-rondes, soit 2 blanches. Lorsque l'on bat cette mesure, en général il ne faut pas diviser les temps. Les morceaux à 2 temps et à mouvement rapide sont le plus souvent indiqués par 𝄵 : la lecture s'en trouve facilitée.



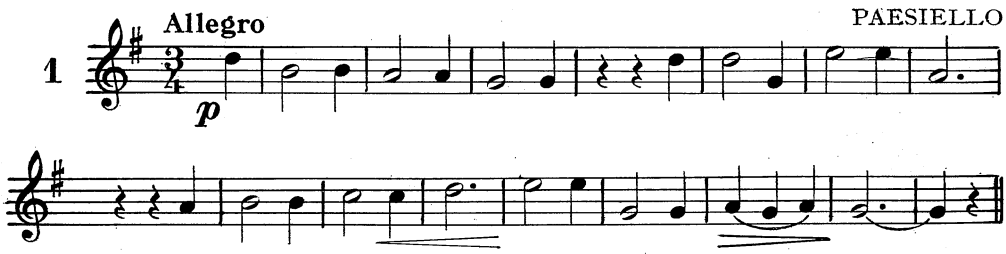
MESURES INCOMPLÈTES

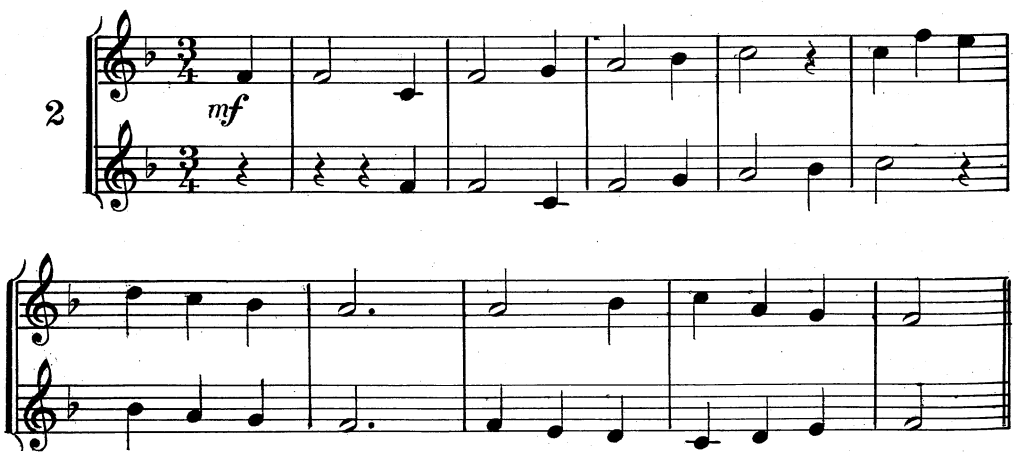
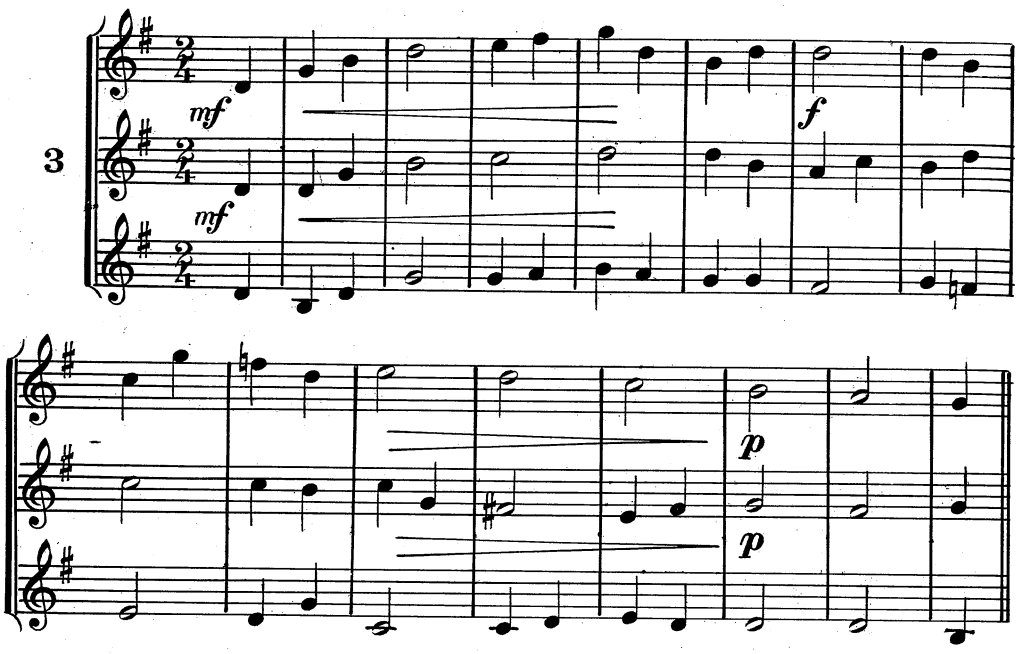
En chantant le début de la *Marseillaise,* nous constatons qu'avant d'attaquer il faut compter plusieurs temps, le départ n'ayant pas lieu sur le premier temps. (Le texte de ce chant se trouve à la page 82).

La première mesure renfermant les syllabes *Allons en-* est *incomplète* puisqu'elle ne renferme pas la valeur d'une ronde.

La partie de la phrase musicale comprise dans la mesure incomplète se nomme *anacrouse.*

Il est d'usage de ne pas mettre les silences correspondant aux valeurs manquantes dans la mesure incomplète qui commence un morceau.

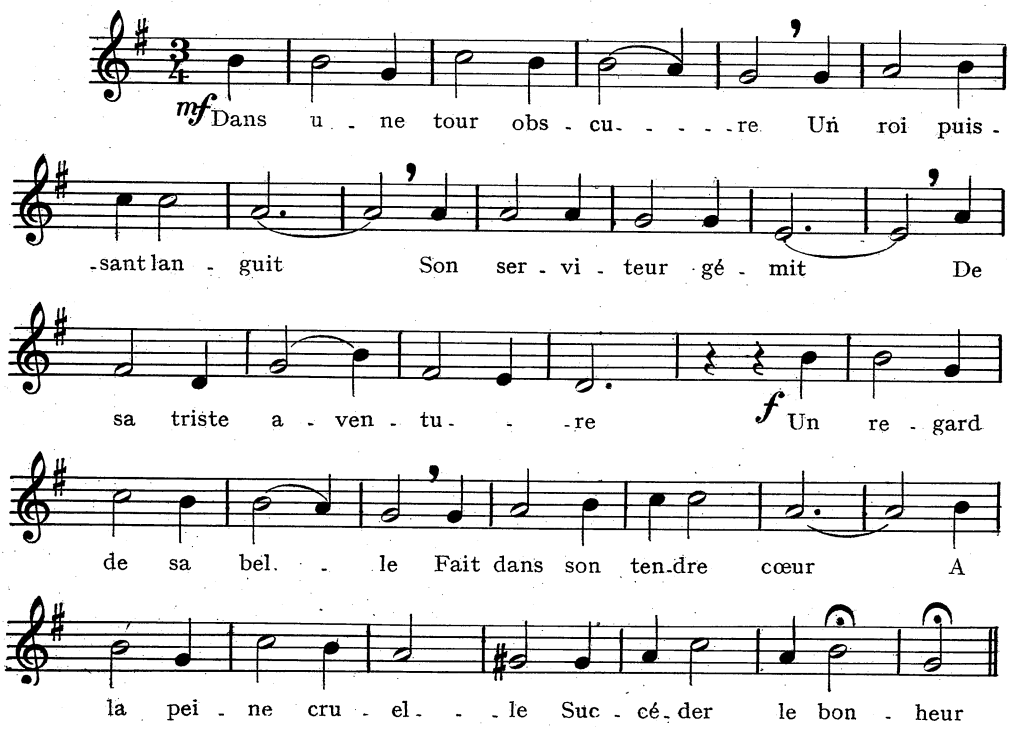
EXERCICES

1

La valeur de la 1re mesure ajoutée à la dernière doit donner une mesure entière.

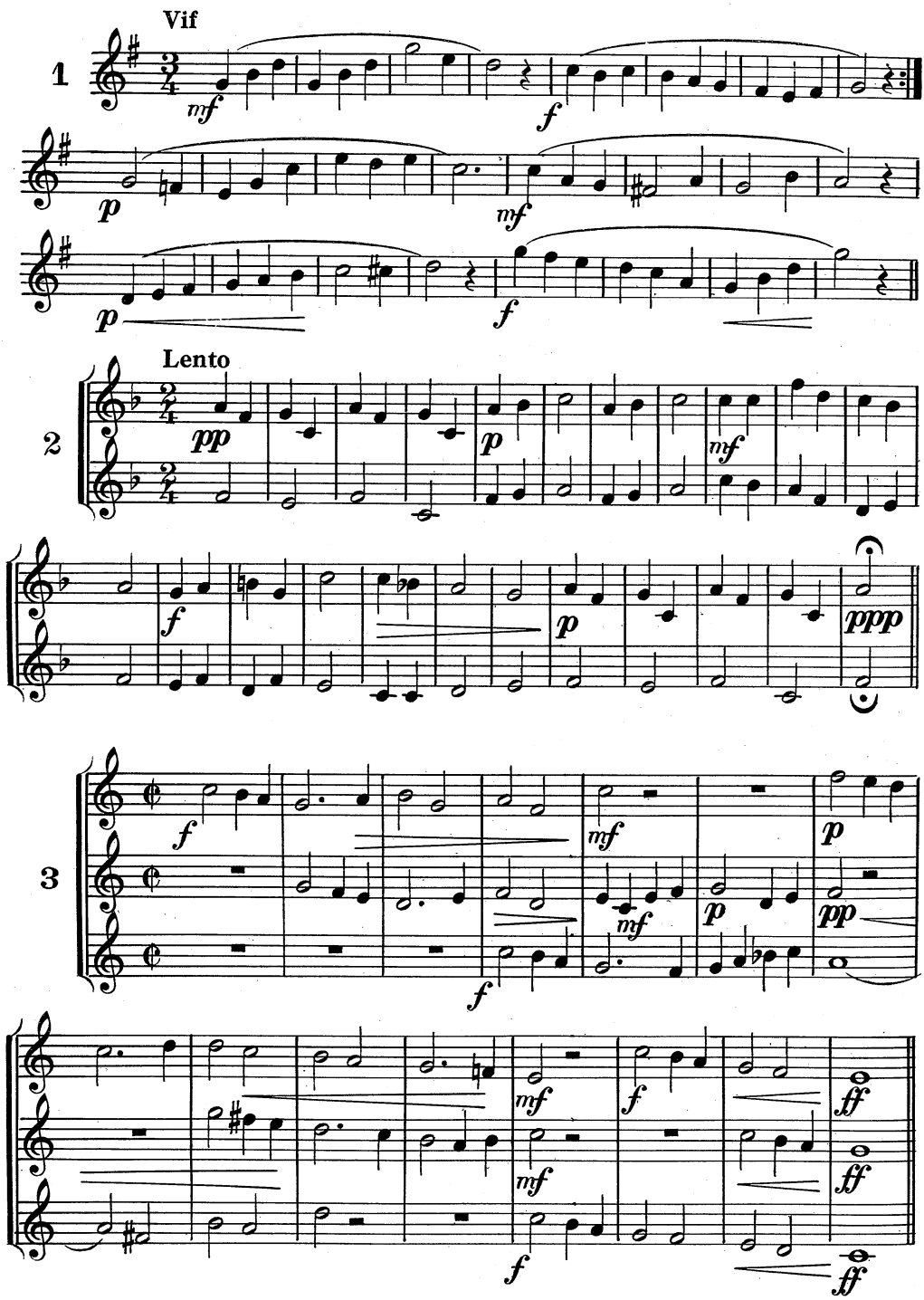
2

CHANT

RICHARD CŒUR-DE-LION

GRETRY

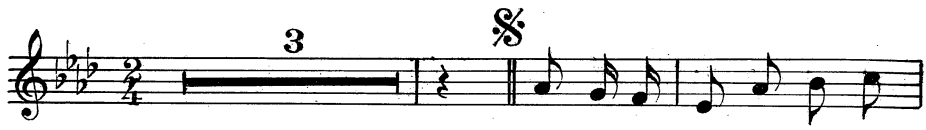
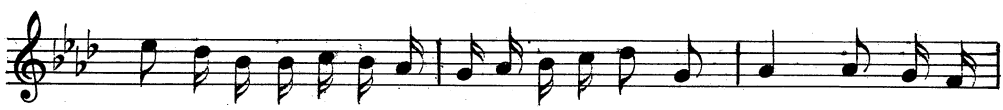
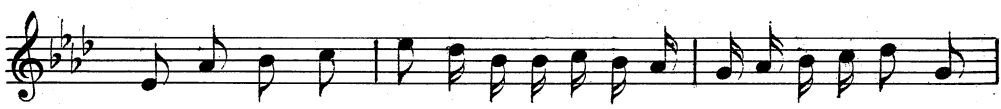
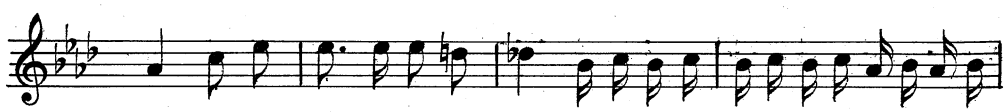
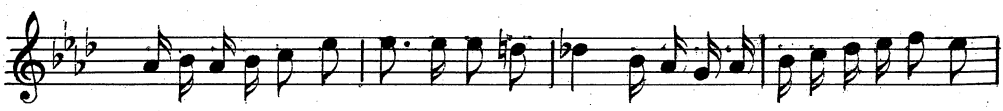


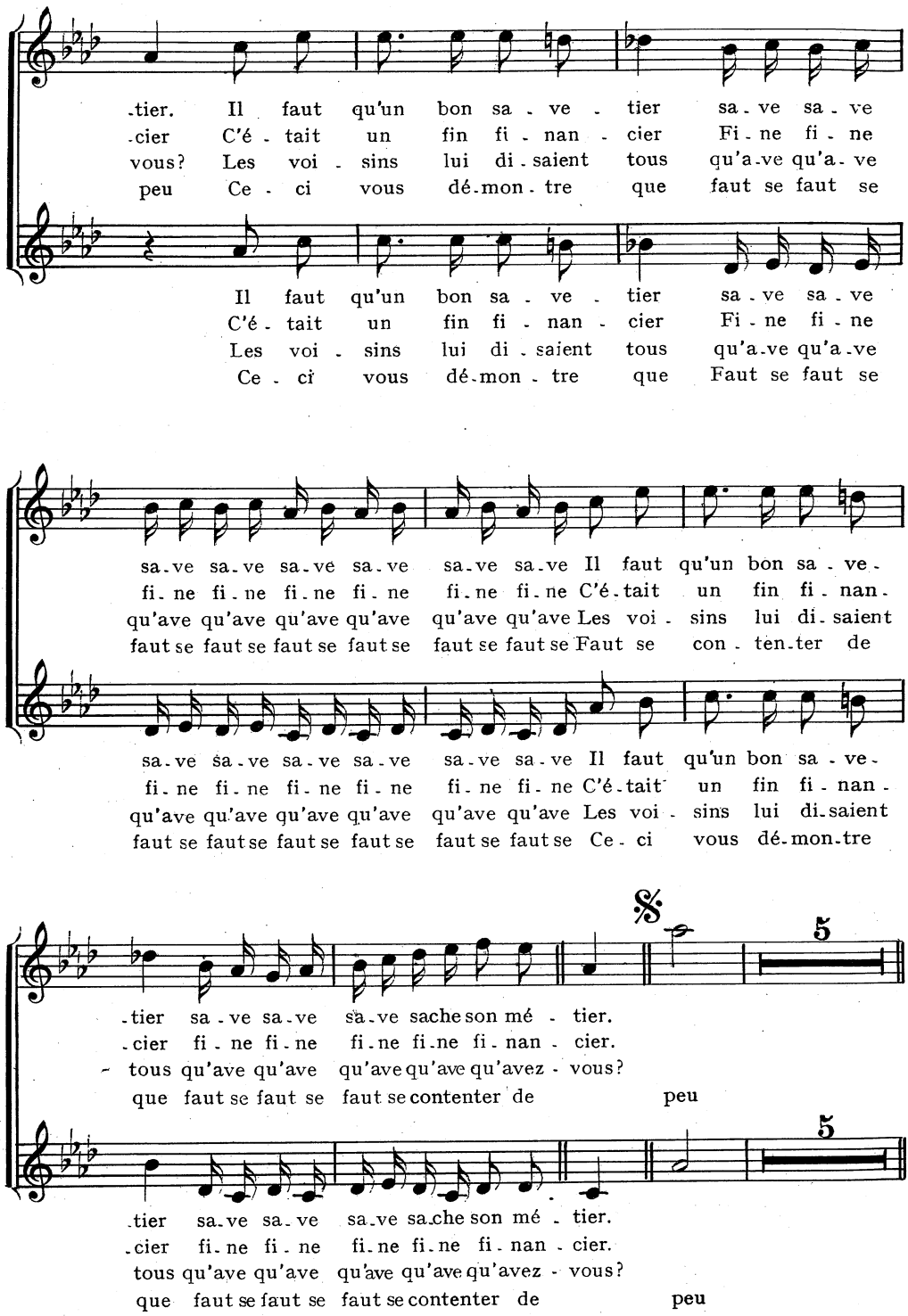
24

EXERCICES DE RÉVISION

CHANT à apprendre par audition

FABLE

Paroles de
H. CRÉMIEUX

J. OFFENBACH
(Le Financier et le Savetier)
(1856)

1. Trop a-mou-reux de la ca-
2. Le fi-nan-cier lui dit: Gré-
3. De-dans sa cave il les re-
4. Dix-huit ans a-près, le pauvre

-den-ce, Un sa-ve-tier chantait, et sa fol-le chan-son Sci-ait un
-goi-re, Prenez ces cent é-cus, gardez-les a-vec soin, Ne les gas-
-cè-le, Met dessus sa commode et son lit à la fois. Puis il s'y
homme S'en vint dire à ce-lui qu'il ne ré veil-lait plus: Ren-dez-moi

hom-me de fi-nan-ce qui res-tait au pre-mier dans la mê-me mai-
-pil-lez pas à boi-re, con-ser-vez-les pour vous en ser-vir au be-
pose en sen-ti-nel-le Et le voi-là qui perd son bonheur et sa
mes chants et mon som-me Et, non d'un p'tit bonhomm' gardez vos cent é-

-son. Il faut qu'un bon sa-ve-tier Sa-ve sa-ve sa-ve sa-ve sa-ve sa-ve
-soin. C'é-tait un fin fin-nan-cier Fi-ne fi-ne fi-ne fi-ne fi-ne fi-ne
voix. Les voi-sins lui di-saient tous: Qu'ave qu'ave qu'ave qu'ave qu'ave qu'ave
-cus! Ce-ci vous démon-tre que Faut se faut se faut se faut se faut se faut se

sa-ve sa-ve il faut qu'un bon sa-ve-tier Sa-ve sa-ve sa-ve sa-che son mé-
fi-ne fi-ne, c'é-tait un fin fi-nan-cier Fi-ne fi-ne fi-ne fi-ne fi-nan-
qu'ave qu'ave, les voi-sins lui disaient tous: qu'ave qu'ave qu'ave qu'ave qu'avez-
faut se faut se ce-ci vous démon-tre que Faut se faut se faut se contenter de

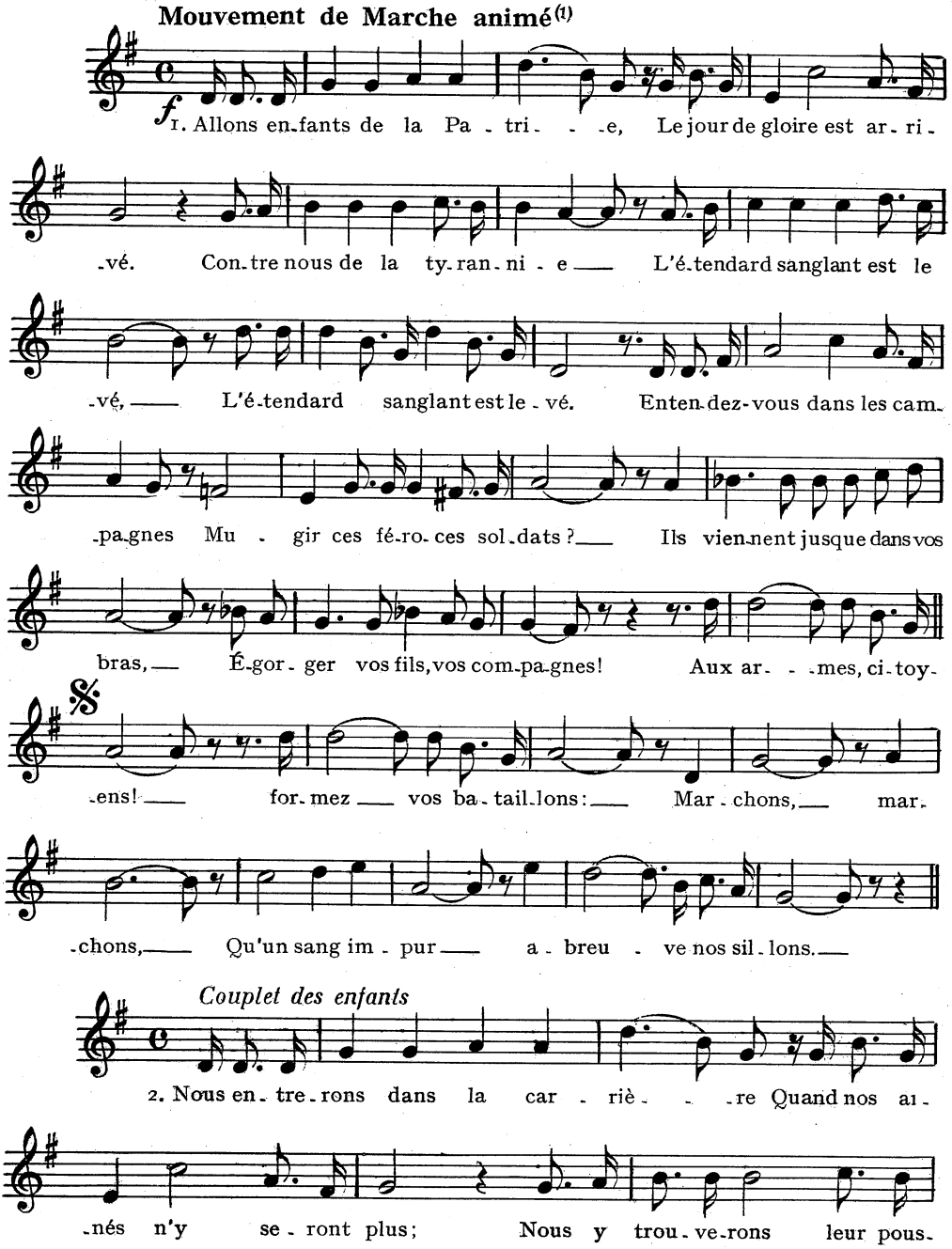
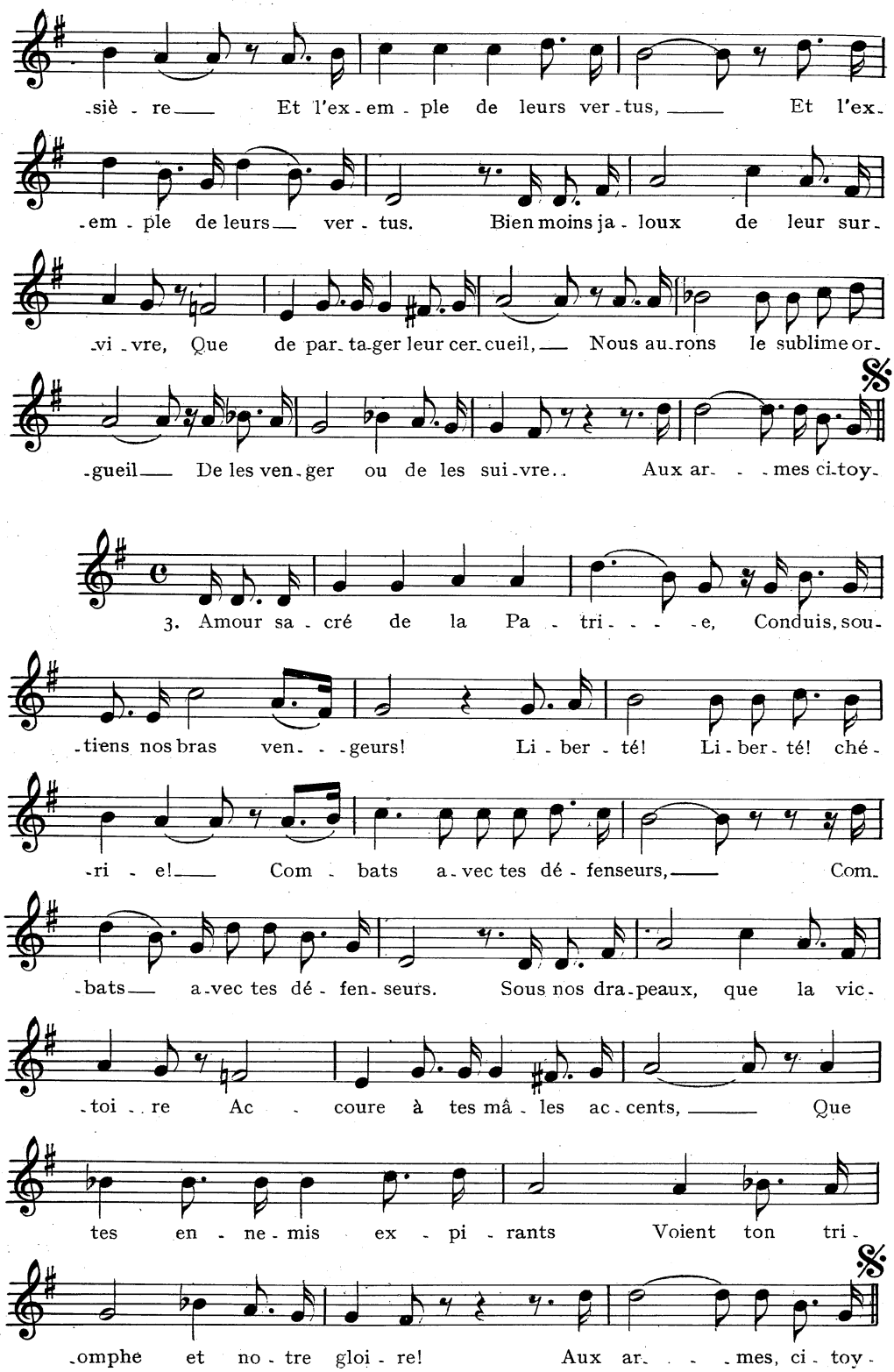


Autorisation HEUGEL & Cie Editeurs propriétaires. Paris

LA MARSEILLAISE

Version officielle

Paroles et Musique de
ROUGET DE LISLE

Mouvement de Marche animé[1]

[1] Mouvement indiqué par Rouget de Lisle

-siè - re Et l'ex - em - ple de leurs ver - tus, Et l'ex-
-em - ple de leurs ver - tus. Bien moins ja - loux de leur sur-
-vi - vre, Que de par - ta - ger leur cer - cueil, Nous au - rons le sublime or-
-gueil De les ven - ger ou de les sui - vre.. Aux ar - - - mes ci - toy-
3. Amour sa - cré de la Pa - tri - - - - e, Conduis, sou-
-tiens nos bras ven - - - geurs! Li - ber - té! Li - ber - té! ché-
-ri - e! Com - bats a - vec tes dé - fenseurs, Com-
-bats a - vec tes dé - fen - seurs. Sous nos dra - peaux, que la vic-
-toi - re Ac - coure à tes mâ - les ac - cents, Que
tes en - ne - mis ex - pi - rants Voient ton tri-
-omphe et no - tre gloi - re! Aux ar - - - mes, ci - toy -

25

RÉSUMÉ

La Musique est un langage qui doit être compris par les hommes de tous les pays.

Ses éléments constitutifs sont :
Le SON et le RYTHME

L'écriture musicale se fait au moyen de signes conventionnels.

Les NOTES de musique représentant les SONS, s'écrivent sur 5 lignes horizontales et parallèles, que l'on désigne sous le nom de *PORTÉE.*

Il y a 7 notes qui sont :
DO RÉ MI FA SOL LA SI

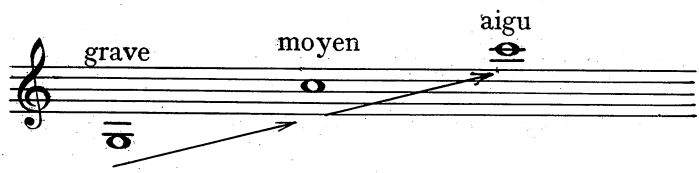
Les Rythmes sont indiqués par les *figures ou formes* différentes des NOTES.

Les SONS se distinguent les uns des autres 1e par *la Hauteur*
2e par *la Durée*

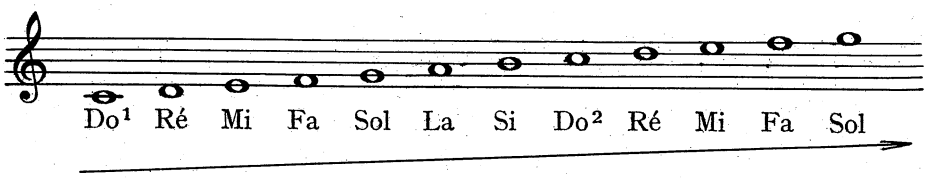
auxquelles s'ajoutent 2 autres caractérisques:
L'Intensité
Le Timbre

Différence de Hauteur

Il y a des SONS *graves - moyens - aigus.*

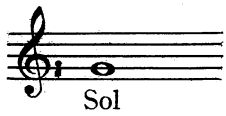
Sur la *portée,* cela se traduit par la place occupée par la *note* qui représente le *SON.*

Tous les sons peuvent être exécutés sur les instruments de musique du plus *grave* au plus *aigu,* mais tous ne peuvent pas être exécutés par la voix humaine.

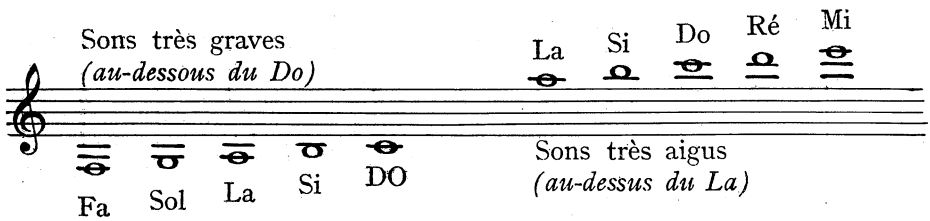
L'Échelle vocale varie suivant les voix : Hommes, Femmes, Enfants. Voici celle qui est la plus *chantable* par les voix d'enfants.



Écriture Musicale

Le signe 𝄞 placé au début de la portée est là pour indiquer la place précise d'une note.

C'est la *Clef*
Celle-ci se nomme
Clef de SOL

Au-dessus et au-dessous de la portée il est quelquefois nécessaire d'ajouter 1, 2, ou 3 *lignes supplémentaires* lorsqu'il faut écrire des sons très graves ou très aigus.



Différence de Durée

Les principales *figures* de notes permettant de distinguer les *durées* des sons qui, par leur diversité, forment les *Rythmes*, sont :

La RONDE *La BLANCHE* *La NOIRE*

auxquelles s'ajouteront d'autres figures :

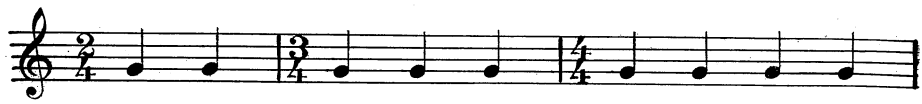
La CROCHE *La DOUBLE-CROCHE* *etc.*

qui seront étudiées plus tard.

La *durée* de ces *figures* (on dit aussi *valeurs* de notes) est évaluée par une *unité rythmique : Le TEMPS.*

La Noire	représente	1	*Temps*
La Blanche	»	2	»
La Ronde	»	4	»

Plusieurs temps groupés forment *une MESURE*

Pour indiquer combien de temps renferme une mesure, on place au début d'un morceau de musique, sur la portée, immédiatement après la clef: 2 *chiffres.*

signifie: Mesure à **2** temps. **3** temps. **4** temps, qui s'indique aussi par un **C**

Chaque temps, dans ces mesures, est occupé par une figure qui est indiquée par le chiffre 4 (parce que la figure est le 1/4 de la Ronde)

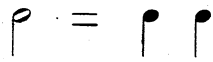
Nota: La *RONDE* (unité) est représentée par 1
La *BLANCHE* (la moitié) » » » 2
La *NOIRE* (le quart) » » » 4

Signes de Prolongation

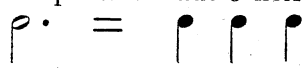
Il est possible de prolonger la durée normale d'un son, par des signes *ajoutés* à leur *figure* habituelle.

Ainsi le *Point* placé après une note prolonge celle-ci de la *moitié* de sa valeur réelle.

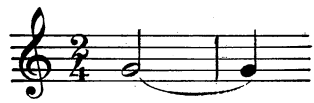
Ex.: La Blanche vaut 2 noires



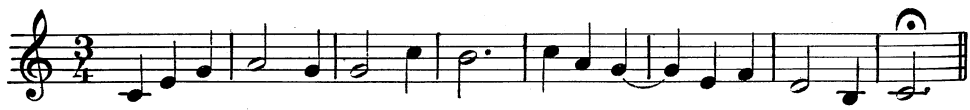
La Blanche pointée vaut 3 noires



On emploie aussi le signe de *Liaison*

Ex.

Ce 2e sol ne doit pas être répété; il n'est que la prolongation du 1er.

Il existe un 3e signe de prolongation : *Le Point d'orgue* qui, placé au-dessus d'une note, la prolonge d'une durée indéterminée. Il s'emploie surtout pour les fins de phrases musicales, ou terminaison d'un morceau.

Phrase exemple renfermant les 3 *signes de prolongation*

Les petites barres verticales qui délimitent les mesures se nomment *Barres de Mesure.*

Dans l'exemple ci-dessus, il y a donc 8 mesures à 3 temps.

Pour solfier, on *bat la mesure,* chaque temps étant représenté par un geste de l'avant-bras.

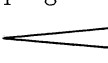
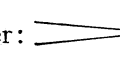
Différence d'Intensité

Ce mot équivaut à *volume* de SON. Cela tient à la manière dont on l'exécute; ces différences d'intensité des sons, ou d'une succession de sons (phrase musicale) sont indiquées par des lettres qui représentent des mots italiens.

Ces indications se nomment : *NUANCES.*

Voici les plus employées :

Pianissimo	***pp***	qui veut dire très doux, très faible
Piano	***p***	» » » doux, faible
Mezzo-Forte	***mf***	» » » moyennement fort
Forte	***f***	» » » fort
Fortissimo	***ff***	» » » très fort

Pour augmenter progressivement l'intensité on se sert du signe :  *crescendo* ou *cresc.*, pour diminuer :  *diminuendo* ou *dim.*

Mouvements

D'autres termes italiens sont employés, pour indiquer les changements d'allure (mouvement plus ou moins rapide d'une exécution).

Quelques exemples :

Lento	Lent
Moderato	Modéré
Allegro	Animé
Presto	Très rapide
Vivace	Vif
Accelerando	en accélérant

Différence de Timbre

Un même son exécuté sur un piano, une flûte, une trompette, un violon, ou encore chanté soit par un homme soit par une femme, aura chaque fois une ***couleur*** différente bien reconnaissable à l'audition.

C'est là ce que l'on désigne par *TIMBRE* en musique.

HISTOIRE

LES ORIGINES

Les origines de la Musique ne peuvent se fixer à un moment de l'histoire du monde. La Musique est née avec lui.

Les oiseaux n'ont-ils pas commencé à chanter dès leur apparition à la lumière? Les quadrupèdes n'ont-ils pas dessiné les premiers rythmes dans leurs courses et leurs gambades?

L'homme venant à son tour a cherché à imiter ces chants et ces rythmes.

Il utilisa d'abord sa voix pour moduler des sons, puis soufflant dans un roseau, il découvrit le premier instrument de musique.

Plus tard, trouvant des carapaces de tortues, il fit vibrer les membranes desséchées, ce qui lui permit d'obtenir de nouvelles sonorités, différentes de celles des roseaux. Il observa également que la corde de l'arc, dont il se servait pour chasser, rendait des sons plus ou moins graves selon sa tension et sa grosseur.

Pour exprimer leur joie, célébrer leurs victoires, implorer leurs Dieux, les hommes primitifs se réunissaient et dansaient. Certains battaient des mains ou frappaient sur un tronc d'arbre évidé pour entraîner les danseurs.

D'autres chantaient. Leurs chants étaient tantôt doux et plaintifs; c'était leur façon de prier, de demander la protection des Dieux; tantôt joyeux et rudes, pour exprimer leur joie après un heureux évènement.

C'est de ces différentes formes rudimentaires que sont nées la musique instrumentale et la musique vocale.

Comme nous l'apprennent les documents archéologiques, au même moment, des peuples très différents, éloignés les uns des autres et s'ignorant mutuellement, inventaient pourtant des instruments similaires et prenaient conscience en même temps des lois élémentaires régissant rythmes et sons. Toutefois, si, au cours des premiers âges, trompes de chasse, trompettes et tambours remplirent partout le même usage «fonctionnel» en temps de guerre ou de paix, les autres instruments et les timbres furent mis en valeur de façon différente suivant les caractères propres à chaque race : percussion et cordes chez les asiatiques, instruments à vent de grande taille chez les Égyptiens et les Hébreux, harpe chez les nordiques, aulos double et lyre chez les Grecs.

Peu à peu, dépassant le stade de la *monodie* primitive, l'Occident découvre les ressources de la superposition des sons et s'achemine vers les règles du contrepoint et de l'harmonie. L'Orient, au contraire, reste fidèle à la ligne mélodique unie, cherchant le raffinement et l'expression dans de subtiles variations d'intervalles entre les sons qui la composent.

LA HAUTE ANTIQUITÉ - L'ÉGYPTE

Sources d'information

Sumériens, Chaldéens, Assyriens, Perses, Hindous, Hébreux, Egyptiens, tous ces peuples de la haute Antiquité connaissaient et pratiquaient la Musique.

Si la rareté, et pour certaines civilisations l'absence totale de documents écrits, ne nous permet pas de suivre le développement de l'Art musical à travers ces lointaines époques, par contre de nombreux vestiges archéologiques témoignent de son existence et autorisent les suppositions relatives à son emploi.

Les savants ont mis à jour des bas-reliefs, des peintures, des vases, des statuettes parfois, représentant des musiciens, chanteurs, danseurs, instrumentistes.

Un bas-relief assyrien, conservé au Musée du Louvre, nous offre la représentation très nette de quatre guerriers musiciens, jouant chacun d'un instrument différent.

Les fouilles pratiquées à Ur, ont permis la découverte d'un cimetière royal *(environ 2700 avant J.C.)* dans les tombes duquel on a retrouvé des instruments: entre autres une double flûte en argent et des vestiges de harpe.

Des documents tels que des fragments de tablettes cunéiformes, des textes magiques assyriens, ajoutés aux représentations figurées, attestent que la Musique était un élément important du cérémonial religieux et qu'elle avait aussi sa place dans la vie sociale, publique ou privée des civilisations antiques.

Une documentation plus abondante nous permet d'être mieux renseignés encore sur la Musique chez les Egyptiens.

La Musique de danse semble avoir tenu une place prépondérante dans l'activité musicale de l'Egypte. De très nombreuses figurations chorégraphiques et des statuettes de danseuses l'attestent.

Les Egyptiens pratiquaient aussi la musique vocale sous forme d'hymnes religieux et de litanies, ou bien de chansons profanes.

Les guerriers étaient accompagnés de musiques militaires, scandées par des instruments tels que tambours et crotales.

Au temple, dans les cérémonies religieuses, dans les défilés militaires, dans les réjouissances populaires, aussi bien qu'aux grands banquets, au harem et autour des pharaons, la Musique était partout et toujours à la place d'honneur.

LES INSTRUMENTS DE L'ANTIQUITÉ*

Il est hors de doute que le premier de tous les instruments de musique fut la voix humaine.

De tout temps et sous toutes les latitudes les hommes ont utilisé cette faculté de chanter pour exprimer mieux encore que par de simples paroles, leurs sentiments religieux ou profanes.

Dans la 1re leçon nous avons constaté que déjà les hommes de la Préhistoire avaient su découvrir les trois grandes familles d'instruments:

A) Instruments à vent - B) Instruments à cordes - C) Instruments à percussion.

Le roseau, la corne d'auroch, le tibia évidé dans lesquels on souffle pour obtenir un son, donnèrent naissance à la famille des

Instruments à vent

que l'on trouve à un stade déjà assez évolué dans les civilisations antiques et particulièrement en Egypte, sous forme de *Trompettes* en bronze de différentes tailles.

De *Flûtes* simples ou doubles, en roseau, en bronze ou en bois.

D'*Aulos*, instrument dont nous aurons à reparler plus loin.

La corde de l'arc, faisant entendre des sons différents suivant son degré de tension, est sûrement l'ancêtre des

Instruments à cordes

La *Harpe*, instrument national de l'Egypte paraît être l'un des plus anciens. Il y en avait de différentes tailles.

La *Cithare*, sorte de lyre comportant 5 à 18 cordes.

La *Lyre*, le *Luth*.

Le battement des mains, le frappement des pieds, le choc d'un silex ou d'un morceau de bois, furent à l'origine des

Instruments à percussion

instruments destinés à marquer le Rythme.

Les *Crotales*, sorte de castagnettes, sont sans doute les plus anciens.

Les *Cymbales*, les *Sistres*, le *Tambour*, le *Tambourin*.

* Les Instruments de Musique sont traités en détail dans l'abondante iconographie groupée en fin de volume. Les nombreux documents et les notices précises qui les accompagnent constituent un complément indispensable à l'étude de cette importante question.

LA GRÈCE

Place de la Musique dans la Mythologie et dans les Fêtes Religieuses

Issue de *l'Incantation Magique* pratiquée par les hommes des temps les plus reculés, la Musique était considérée par les Grecs de l'Antiquité comme ayant le pouvoir de charmer, d'envoûter, de calmer la colère des éléments, des animaux, plus tard des Dieux.

La Mythologie, ensemble des fictions religieuses des Grecs, en offre plusieurs exemples, dont le plus fameux est celui d'*Orphée*.

Orphée, fils d'Apollon, héros des temps fabuleux, est représenté comme un poète-musicien jouant de la Lyre et chantant pour charmer les bêtes sauvages.

Descendu aux enfers pour demander à Pluton de lui rendre sa femme, Eurydice, c'est grâce au pouvoir envoûtant de la Musique qu'il put franchir les redoutables obstacles et apaiser la fureur des gardiens du sinistre lieu.

Dans toutes leurs relations avec les Dieux, cette puissance de charme de la Musique fut exploitée par les Grecs.

Leurs fêtes religieuses sont autant de Festivités Musicales.

Leurs chants très nombreux et variés portaient des noms différents suivant le Dieu que l'on voulait honorer, ou suivant leur mode d'exécution.

On les désignait sous le nom général de *Nomes* (Chants religieux).

Les *Prosodies* se chantaient en marchant vers le temple.

Les *Hyporchèmes* étaient des sortes de pantomimes chantées et dansées.

Les *Dithyrambes*, hymnes réservés au culte de Dionysos (Dieu de la joie de vivre).

Les *Péans*, chants de joie, pour le culte d'Apollon.

Les *Thrènes*, lamentations pour les cérémonies funèbres.

Ces fêtes religieuses, d'une importance considérable, réunissaient un grand nombre de fidèles qui formaient d'imposants cortèges, et d'énormes masses chorales.

Les grandes Dionysies, fêtes printanières en l'honneur de Dionysos, duraient 9 jours, et attiraient même des étrangers, venus pour assister aux représentations de drames lyriques, qui alternaient avec les chœurs, les cérémonies religieuses et les réjouissances populaires, toutes manifestations dont la Musique était la base.

LA GRÈCE *(suite)*

La Musique dans la vie sociale

Le grand philosophe Platon définissait la musique comme «l'art éducateur par excellence, celui qui, s'insinuant dans l'âme au moyen des sons, la forme à la vertu».

Considérée comme un art essentiellement moral, aussi indispensable à l'harmonieux développement de l'esprit et de l'âme que la gymnastique à celui du corps, la Musique était en toute occasion incorporée à la vie sociale des Grecs.

Nous avons déjà vu la place qu'elle occupait dans les grandes fêtes religieuses.

Elle n'était pas moindre dans ces manifestations populaires à la fois sportives, politiques et artistiques appelées: *Jeux.*

Les Jeux Pythiques qui avaient lieu à Delphes (776 avant J.C.)

Les Gymnopédies à Sparte (666 avant J.C.)

Les Jeux Olympiques en l'honneur de Zeus

Les Panathénées: fêtes solennelles en l'honneur de Pallas qui se déroulaient à Athènes, une fois l'an, pour les *Petites* Panathénées et une fois tous les cinq ans pour les *Grandes* Panathénées.

Au cours de ces *Jeux*, les manifestations musicales revêtaient souvent la forme démocratique du concours.

Concours de chant, de chorales, *d'aèdes* (poètes-musiciens).

La musique instrumentale n'en était pas exclue: *L'aulos*, instrument à vent dont le timbre devait ressembler à celui de notre hautbois actuel, était souvent associé à la *Lyre* ou à la *Cithare*, instruments à cordes, pour exécuter des *duos*. La lyre était l'instrument sacré, celui d'Apollon.

Il est utile de signaler que l'enseignement de la Cithare faisait partie du programme de l'éducation nationale et que les grands *Citharèdes* (virtuoses) étaient fort appréciés du public des *Jeux.*

Les Grecs se servaient aussi de la *Syrinx*, dont l'invention était attribuée au Dieu Pan. Cette flûte de Pan est encore employée de nos jours, notamment en Roumanie. C'est aussi l'instrument de nos chevriers pyrénéens.

Terminons en disant que dans la civilisation grecque, la Musique faisait partie des connaissances essentielles que chacun devait posséder pour être un homme cultivé et accompli.

LA GRÈCE *(fin)*
Le Théâtre grec

Poésie, Musique et Danse étroitement liées par un Rythme commun aux trois arts, formaient l'armature du théâtre Grec.

Celui-ci comprenait deux *formes* d'esprit très différent: *La Tragédie* et la *Comédie.*

La Tragédie, issue du culte de Dionysos, faisait appel aux sentiments religieux, aux idées graves et nobles, aux antiques croyances.

Ses règles de construction étaient strictes: 9 parties, les unes parlées, les autres chantées par le chœur ou par les acteurs.

Quelques monologues soutenus par le son d'un instrument, généralement l'aulos, alternaient avec les chœurs.

Le chœur chanté était souvent accompagné d'une Danse lente et grave.

Le plan général de la Comédie était le même, mais d'inspiration différente.

C'était un mélange de satire, de bouffonnerie et de naturalisme; l'auteur y exploitait souvent le côté politique de la vie publique ainsi qu'on le faisait dans les jeux.

Les Danses accompagnant les chœurs étaient plus vives et d'allure moins sévère.

De grands noms restent attachés aux nombreux chefs-d'œuvre que nous a laissés le théâtre Grec.

Eschyle (525 av. J.C.) qui fut le premier des grands tragiques. Le chant choral tient une grande place dans ses œuvres dont les principales sont: Les Perses - Les sept devant Thèbes - Les Chœphores - Orestie - Les Euménides.

Sophocle (497 av. J.C.) donnait moins de place qu'Eschyle à l'élément musical dans son théâtre. Il a laissé entre autres drames: Ajax - Electre - Œdipe Roi - Antigone.

Euripide (480 av. J.C.) autre grand tragique qui a écrit: Alceste - Andromaque - Médée - Iphigénie en Aulide - Iphigénie en Tauride.

Aristophane (vers 445 av. J.C.) auteur de nombreuses et célèbres comédies: La Paix - Les Oiseaux - Les Guêpes - Les Grenouilles.

Un nom est encore à retenir bien qu'il n'écrivit pas pour le théâtre c'est celui de:

Pindare (518 av. J.C.) philosophe - poète - musicien né à Thèbes. Il laissa un nombre considérable d'Odes, d'Hymnes, de Péans, de Dithyrambes, de Thrènes.(1)

Il est considéré à juste titre comme le maître de la composition chorale dans l'Antiquité.

(1) voir page 91

LA MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS

Les Romains continuèrent la tradition des Grecs. Ils les imitèrent tant au point de vue de l'écriture musicale que du caractère général des œuvres et de l'emploi de la Musique dans les différentes manifestations religieuses ou profanes.

La Musique, toujours étroitement liée à la Poésie et à la Danse, continuait à jouer un rôle important au théâtre, principalement dans la Tragédie.

L'Empereur *Néron* contribua au développement de cet art par la création de nombreuses écoles de Danse et de Chant où l'étude de la Musique était obligatoire.

Musicien lui-même (il jouait de la harpe et chantait), il favorisa les artistes, organisa de grandes compétitions, auxquelles il ne dédaignait pas quelquefois de participer, se mêlant aux exécutants professionnels.

Un autre Empereur ami de la Musique et des Arts: *Domitien* (fin du 1er siècle) fit construire un théâtre spécialement destiné à des manifestations musicales et à des concours.

Le grand public se pressait aux présentations de *virtuoses* romains ou étrangers, fort nombreux à l'époque.

Les Instruments des Romains étaient: pour la famille des instruments à cordes : la *Cithare,* la *Harpe.* Instruments à vent : la Trompette droite appelée *Tuba,* le *Lituus,* autre variété de trompette. Le *Buccin,* sorte de Cor à la ligne incurvée. Le *Tibia* qui remplaçait l'*Aulos* grec. La *Syrinx* ou *Flûte de Pan,* dont se servaient déjà les Grecs.

Instruments à percussion : ceux des Grecs. Et en plus le *Scabellum* sorte de grand claquoir à soufflet qui se fixait au pied d'un joueur de *Tibia*. Il servait à marquer le rythme des Danses et à annoncer la fin des spectacles.

Enfin un instrument nouveau, importé d'Alexandrie, fit son apparition à Rome : L'*hydraule* qui, agrandi, transformé et perfectionné au cours des siècles, est devenu l'admirable instrument que vous connaissez sous le nom d'*Orgue.*

Avant de terminer ce bref résumé de l'Art musical dans les civilisations antiques, disons que la notation musicale chez les Grecs comme chez les Romains était figurée par des lettres de l'alphabet, que leur système théorique très compliqué comprenait différents modes : Dorien - Phrygien - Lydien - Mixolydien et était basé sur la doctrine du Rythme.

En jouant sur un piano les gammes suivantes, *en ne se servant exclusivement que des touches blanches,* on obtiendra: de *mi* à *mi,* le mode *dorien;* de *ré* à *ré,* le *phrygien;* de *do* à *do,* le *lydien;* de *si* à *si,* le *mixolydien;* de *la* à *la,* l'*hypodorien;* de *fa* à *fa,* l'*hypolydien.*

L'ÈRE CHRÉTIENNE

Le bouleversement qu'apporta dans le monde entier l'avènement du Christianisme et la disparition de l'Empire Romain devait avoir des répercussions profondes sur l'Art Musical comme sur les autres Arts qui, pendant plusieurs siècles, se trouvèrent placés sous l'influence dominatrice des Pères de l'Eglise.

Les premiers chrétiens priaient en chantant. Ces chants appelés *Psaumes* avaient encore toutes les caractéristiques de la musique Gréco-Romaine ou des *Psalmodies* du culte hébraïque.

Les fidèles chantaient à l'unisson, sans accompagnement d'instrument, des chants religieux aux lignes mélodiques d'une grande simplicité. Quelquefois séparés en deux groupes ils faisaient alterner les *versets* des *Psaumes* empruntés aux Saintes Écritures.

Avec les *Hymnes* de caractère plus populaire et les *Litanies* d'origine nettement païenne, le répertoire de l'Eglise Chrétienne s'enrichit.

A partir du IV^{e} siècle, la musique d'Eglise ayant définitivement supplanté l'Art Gréco-Romain, devient sous l'autorité spirituelle de différents Papes et évêques, le point de départ d'un langage musical nouveau.

Désignée d'abord sous le nom de *Chant ambrosien*, dérivé du nom de *Saint-Ambroise* évêque de Milan (340-397), la ligne mélodique nouvelle des chants liturgiques prit, deux siècles plus tard, celui de *Chant grégorien*, qui s'est perpétué jusqu'à nos jours.

Les moines Bénédictins, notamment ceux de l'Abbaye de Solesmes (Sarthe), chantent, encore à l'heure actuelle, leurs offices religieux en pur *Chant grégorien*.

CHANT GRÉGORIEN - PLAIN-CHANT

Ce nom de *Chant grégorien* est issu de Grégoire, en mémoire du Pape *Grégoire le Grand* (540-604) qui fut le premier à établir les règles de la liturgie catholique en imposant un rite commun à toutes les églises du monde. C'est lui aussi qui, choisissant les plus beaux parmi les chants d'église, les groupa en un recueil que l'on nomme *Antiphonaire*.

Enfin, ce Pape musicien, créa des écoles pour apprendre la musique aux *clercs* chargés d'exécuter le chant grégorien, afin qu'eux-mêmes puissent plus tard l'enseigner à d'autres et ainsi en assurer la propagation dans toute la chrétienté.

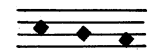
On entend par *Chant grégorien* une mélodie très simple accompagnant un texte latin sur un rythme libre épousant les contours des paroles ; mélodie exprimant une grande sérénité et qui convient particulièrement aux chants d'église.

Plain-chant, qui veut dire *Chant-plane*[1], est le nom officiel donné aux chants de la liturgie catholique.

Ses caractéristiques sont les mêmes que celles du chant grégorien : paroles latines, mélodie qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin d'être accompagnée par un instrument. Rythme souple et libre, égalité de valeurs de notes. Grande douceur, expression parfaite de sentiments religieux.

Notation: Le Plain-chant s'écrit sur une portée de 4 lignes. Les mélodies sont écrites à l'aide de notes simples ou combinées appelées : *NEUMES*.

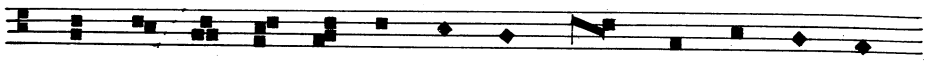
Une note simple correspondant à une syllabe s'appelle soit :

Punctum , virga ou Punctum losange 

Ces notes ont toutes la même valeur : un temps indivisible.

(1) *Plain-chant* ou *Chant-plane* terme venant de *planus cantus* ou chant à marche plane, c'est-à-dire sans heurts, ni changements rythmiques. Chant où les notes ont presque toujours la même valeur.

Quand il y a plus d'une note par syllabe, on les groupe de la façon suivante :



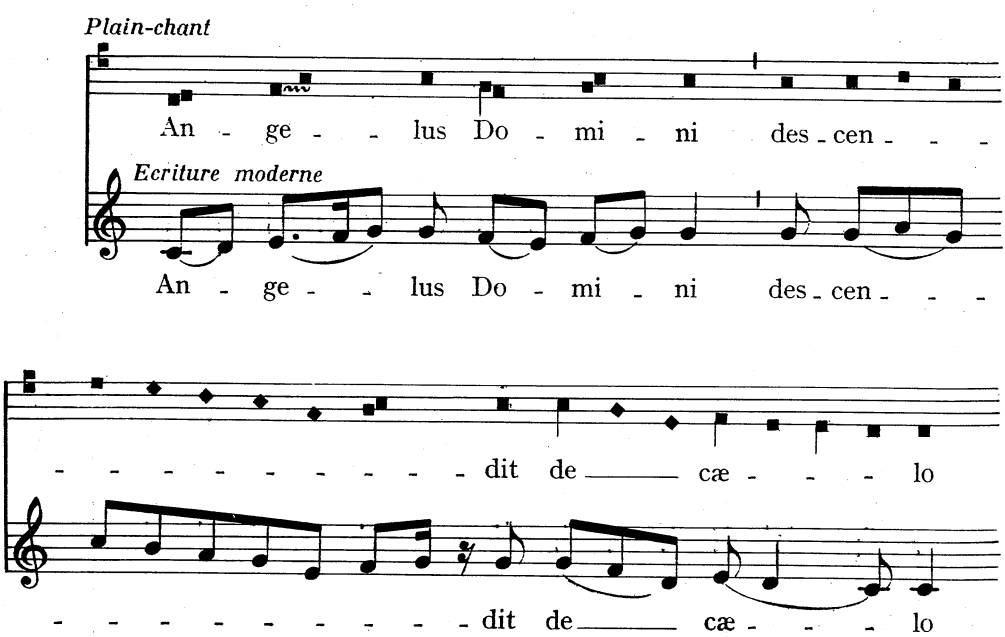
Pour fixer les degrés de la gamme on se sert de deux clefs :

La clef d'*Ut* et la clef de *Fa*

L'apparition de la *Polyphonie*[1] vers le IX^e siècle marque le début de la décadence du Plain-chant, caractérisée par de nouvelles compositions bien inférieures aux anciennes et par les mutilations que les copistes de l'époque firent subir à ces dernières.

Il faut attendre les travaux des moines de l'abbaye bénédictine de Solesmes, encouragés par le Pape Pie X, pour retrouver les mélodies grégoriennes dans leur pureté primitive.

Sa destination religieuse impose à cette musique un genre très particulier de beauté sévère à laquelle les grands musiciens de notre époque se plaisent à rendre un juste hommage.



[1] *Polyphonie* : chant à *plusieurs* (Poly) ***voix*** (Phonie) ou superposition de parties (voix) différentes.

LE MOYEN-AGE
Drames liturgiques - Mystères

De tous temps les hommes ont toujours marqué une prédilection pour le théâtre représentant la fiction, le merveilleux, le surnaturel.

L'Eglise comprit bientôt quel parti elle pouvait tirer de ce goût pour fortifier la foi des fidèles tout en les divertissant.

Dès le IX^{e} siècle, on voit apparaître au milieu des Offices religieux des sortes de figurations symbolisant les Mystères du culte catholique.

C'est dans l'église même qu'avaient lieu ces petits épisodes dramatiques à caractère exclusivement religieux. Ils alternaient avec les chants de l'Office que l'on célébrait. En se développant, cette forme de représentation prit le nom de *Drame liturgique* puis, plus tard, celui de *Semi-liturgique* et enfin celui de *Mystère.*

Le *Drame liturgique,* plus tard, se jouera non plus *dans* l'église mais ***dehors,*** sur le parvis des cathédrales, ou sur la place publique. Pour la première fois, on y verra apparaître le *Décor.*

Le texte ne sera plus en latin et les fidèles pourront participer à l'action en exécutant des chants liturgiques.

Le *Mystère* devient un véritable spectacle avec mise en scène, décors, costumes, figuration et de nombreux acteurs en majorité professionnels.

La musique y tient moins de place que dans le drame liturgique, cependant le texte reste entremêlé de chant grégorien, de chœurs et même de musique instrumentale sous une forme tout à fait embryonnaire.

Drames en plusieurs épisodes, les Mystères duraient parfois plusieurs jours.

Le personnage de Satan y était souvent utilisé, et, en manière de divertissement, apparaissait soudain au milieu de la foule.

Cette forme d'art religieux est le point de départ d'un genre qui évoluera seulement quelques siècles plus tard et occupera une place importante dans l'histoire des formes musicales : l'*Opéra* qui est aussi un drame, mais entièrement chanté et généralement d'inspiration profane.

LE MOYEN AGE *(fin)*

Chants et danses populaires - Les Jongleurs

Si l'emprise de l'Église sur l'art dramatique et musical se maintient toujours aussi forte depuis le début de l'ère chrétienne jusqu'au Moyen Age, l'on constate cependant, vers le XII[e] siècle, une réaction qui facilitera l'éclosion d'un art profane issu du peuple, sous la forme de Chansons et de Danses.

La Chanson existait depuis longtemps déjà sous forme de récits héroïques chantés, de légendes mises en musique et mêmes de chansons religieuses populaires relatant certains épisodes de la vie des Saints; mais le domaine en restait limité et l'Église veillait à ne point laisser trop de liberté dans les textes profanes jugés par Elle dangereux.

Secouant le joug de l'autorité ecclésiastique le peuple voulut chanter pour exprimer ses joies, ses peines, ses amours, célébrer ses fêtes et l'on vit apparaître les chansons épiques, chansons à boire, chansons sentimentales, chansons de métiers toutes reflétant le caractère local de leur lieu d'origine et se transmettant oralement de pays à pays, de génération en génération.

Ces chansons accompagnaient parfois des danses elles aussi nées du peuple et ayant un caractère bien déterminé suivant leur contrée d'origine.

Chansons et danses étaient colportées à travers le pays par des musiciens vagabonds, sortes d'amuseurs publics qui pénétraient dans les châteaux aussi bien que dans les modestes demeures des paysans; on les appelait: *Jongleurs* parce qu'en outre ils pratiquaient également des tours de jonglerie. Plus tard ils prirent le nom de *Ménestrels*.

En dehors des *Jongleurs*, il y eut au Moyen-Age des poètes-musiciens qui composèrent des œuvres de très haute qualité artistique. Ce furent d'abord les *Troubadours*, dans le midi de la France, puis les *Trouvères* dans le Nord. Nous en reparlerons dans le cours de notre Second Livre.

LES INSTRUMENTS AU MOYEN-AGE

Les *Jongleurs* ou *Ménestrels* possédaient aussi des instruments de musique qu'ils utilisaient parfois pour accompagner leurs chants et leurs danses.

La musique instrumentale pure n'existait pas ou était représentée par des transcriptions de musique de danse ou de pièces vocales.

Aucun morceau de musique écrit pour instruments n'étant parvenu jusqu'à nous, il est permis d'en conclure que ces derniers jouaient un rôle bien effacé à cette époque.

Seule l'imagerie de ce temps nous permet d'affirmer leur existence et de déceler leur emploi.

Jusqu'au XI[e] siècle, on continua d'utiliser les instruments gréco-romains, puis des instruments nouveaux firent leur apparition.

Nous continuerons à les présenter en les classant par catégories dans les trois grandes familles : cordes - vent - percussion.

Instruments à cordes

Le *Psaltérion*, instrument à cordes pincées (comme la guitare), mais parfois aussi frappées avec de petits marteaux et prenant alors le nom de *Tympanon*.

Le *Luth* qui avait à peu près la forme de notre mandoline actuelle.

La *Vièle*[1] à *archet*, ou à *roue*[2]

Le *Rebec*

Le *Clavicorde* instrument à cordes frappées, ancêtre lointain de notre piano moderne.

Instruments à vent

La *Flûte à bec*, sorte de flageolet ou pipeau, la *Cornemuse*, très proche de celle qu'on utilise de nos jours, la *Trompette*, le *Cor*, les *Chalemies*, ancêtres du hautbois.

Instruments à percussion

Tambour, *Tambourin*, petites *Timbales*, *Cymbales*, *Cloches*.

Enfin, citons l'*Orgue* instrument à soufflerie, mais qui était alors de si petites dimensions qu'on pouvait le porter dans ses bras.

(1) On écrit quelquefois *vielle*.

(2) Cette dernière encore employée de nos jours dans certaines de nos provinces : Berry, Bresse, Auvergne, etc...

DISCOGRAPHIE - LIVRE I

Cette discographie ne constitue qu'une suggestion pour l'illustration sonore du programme étudié dans le présent volume.

Bien entendu, chaque œuvre pourra être remplacée par une autre permettant également une illustration sonore appropriée, au choix du maître.

Les références des enregistrements existant pour chaque œuvre n'ont pas été indiquées, du fait des modifications constantes intervenant dans les catalogues, mais il sera facile d'obtenir toute documentation nécessaire auprès d'un disquaire compétent.

PROGRAMME D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ANTIQUITÉ (La Grèce).

1. Hymne au soleil de Mésomède de Crète
2. Epitaphe de Seikilos
   Hymne à Apollon
   Fragments du Chœur d'Oreste

ÈRE CHRÉTIENNE (Musique Sacrée - Grégorien - Plain-chant).

1. Chant grégorien d'avant l'an 1000
2. Chants grégoriens par les moines de l'Abbaye de Solesmes
3. Liturgie Pascale. Cycle de Noël, par la Schola des Pères du Saint-Esprit du grand scolasticat de Chevilly

MOYEN AGE (Epoque monodique).

1. Chants du Moyen Age
2. Musique vocale et instrumentale XIII^{e} siècle
3. Trouvères et Troubadours

INITIATION MUSICALE

1 - MUSIQUE VOCALE.

FOLKLORE : Auvergne.
Pays Basque.
Chants de Lorraine.
Choix de Noëls.
Chants et danses d'Amérique Latine.
Chants et danses de Hongrie.
Music of India, par Ravi Shankar.
Chants d'Israël, par Néomie et Arik Bar-Or.
Afrique Noire.
Afrique du Nord.
Negro-spirituals.

LIEDER ET MÉLODIES : Rose des Bruyères - Le Tilleul - *Schubert.*
Les deux Grenadiers - *Schumann.*
Le Noyer - *Schumann.*
Les Berceaux - *G. Fauré.*

CHŒURS : Alleluia et Pastorale du Messie - *Haëndel.*
Adieu des Bergers - L'Enfance du Christ - *Berlioz.*
Chants et extraits d'opéras russes - Cosaques du Don.

II - MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Symphonie des Jouets - *Haydn.*
Petite Musique de Nuit - *Mozart.*
Carnaval des Animaux - *Saint-Saëns.*
Danses Norvégiennes - *Grieg.*
Children's corner - *Debussy.*
Pierre et le Loup - *Prokofieff.*
Cantate de Noël - *Honegger.*
Suite Provençale - *Milhaud.*
Pulcinella - *Stravinsky.*

LIVRE 1 — TABLE DES MATIÈRES.

Leçons	*Théorie*	*Chants*	*Pages*
	Suggestions pour les Maîtres		
	Préliminaires		5
	Culture vocale (pour les leçons de 1 à 6)		6
1	La musique - Le son	Quoi qu'il arrive ! Plantons la vigne	7
2	Caractéristiques du son. (Hauteur, durée, intensité, timbre)		9
	Différence de hauteur des sons. (Premiers éléments d'écriture musicale)	Chanson à boire (Serbie)	10
3	Places des notes. Lignes supplémentaires.	Le Chasseur L'adieu aux Montagnes (Norvège)	12
4	Différence de durée des sons La mesure - Le temps	 Chanson de chasseur (E. Grieg)	15 16
5	La mesure à 4 temps - La ronde	Noël Bressan Noël des Provinces de France	20
6	L'échelle vocale	La Vierge à la crèche (C. Franck - A. Daudet)	24
	Culture vocale (pour les leçons de 7 à 15)		28
7	Différence d'intensité, les nuances	Quand la Marion s'en va-t-à l'eau (France) Berceuse (Auvergne) J'ai cueilli la belle rose (Canada)	29
8	La ponctuation musicale, les silences		33
9	Les silences (*fin*)		35
10	La mesure à 3 temps		39
11	Les signes de prolongation - La liaison	Pourquoi s'agiter en vain (W.A. Mozart)	41
12	Le point d'orgue, le point d'arrêt	La chanson d'Ingrid (Norvège) :	44
13	La gamme	Margaridon (Hérault)	46
14	La gamme (*fin*)	Chanson des Cévennes	48
15	L'accord parfait	Willkommen, lieber schöner Mai (L. Holty - F. Schubert)	51
	Culture vocale (pour les leçons de 16 à 25)		54
16	Le coulé ou notes liées	Près de la fontaine	55
17	Les signes d'altération	La Caille	58

18	Les signes d'altération (*fin*)		62
19	Le bémol à la clé	Vole ma chanson (H. Vieugué - S. Krob)	64
20	Le dièse à la clé	Romance à Hélène (Auvergne)	67
21	Altérations constitutives Altérations accidentelles	Romance (XIII^e siècle) Chanson populaire des Ardennes	70
22	Les intervalles - Les mouvements	Chanson courtoise (XII^e siècle) Chanson de Croisade du Roi de Navarre	73
23	Chiffrage des mesures	Richard cœur de lion (Grétry)	76
24	Exercices de révision	Fable (J. Offenbach) La Marseillaise	79
25	Résumé.		84

HISTOIRE

Les origines 88

La Haute Antiquité - L'Egypte
Sources d'information 89

Les Instruments de l'Antiquité 90

La Grèce 91
Place de la Musique dans la Mythologie et dans les Fêtes Religieuses

La Grèce (*suite*) 92
La Musique dans la vie sociale

La Grèce (*fin*) 93
Le théâtre grec

La Musique chez les Romains 94

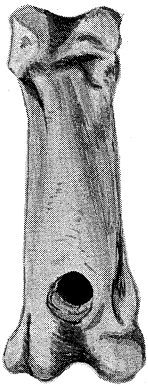
L'ère Chrétienne 95

Chant grégorien plain chant 96

Le Moyen Age 98
Drames liturgiques - Mystères

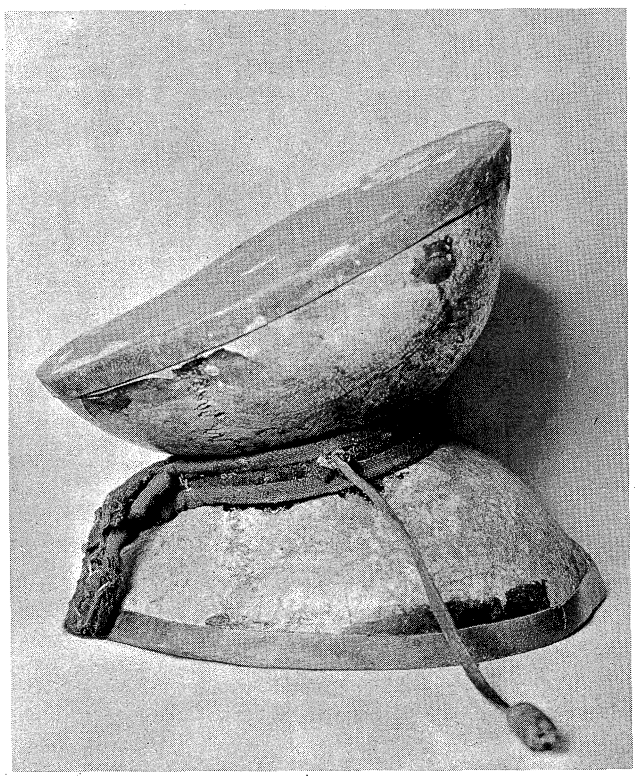
Le Moyen Age (*fin*) 99
Chants et Danses populaires - Les jongleurs

Les Instruments au Moyen Age 100



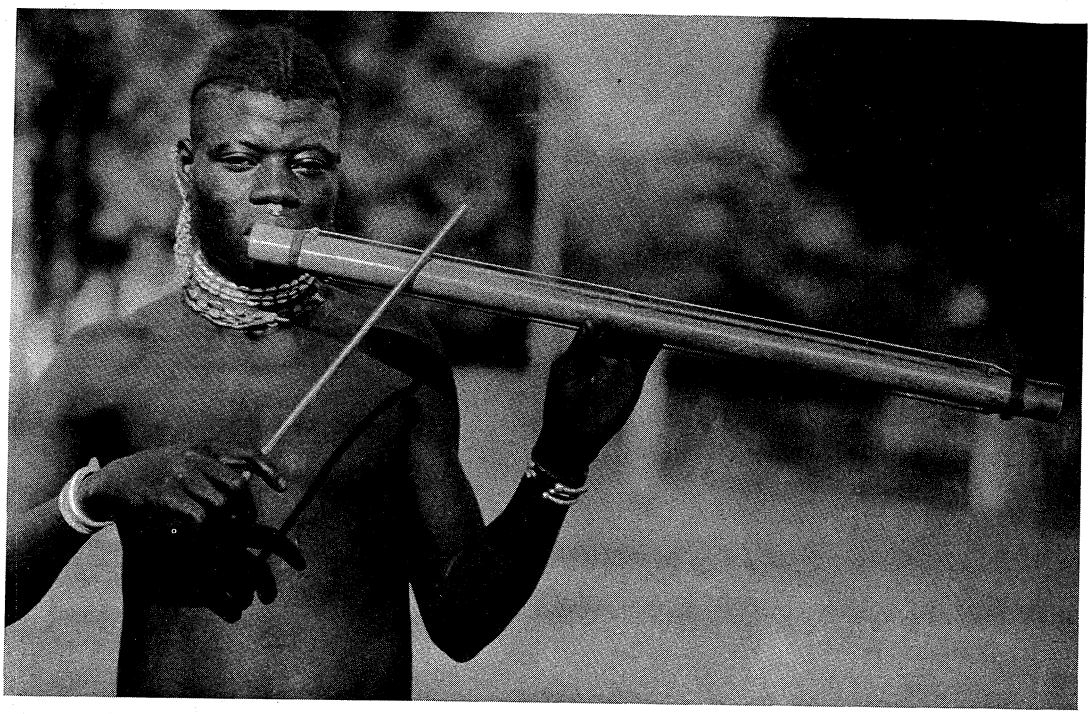
1. Sifflet en os de renne. Environ 13.000 ans av. J.-C. (d'après Lartet et Christy, Reliquiæ Aquitanicæ).

2. SUÈDE. Corne. Environ 1.000 ans av. J.-C. - Type analogue à celui des Vikings et qui est encore employé de nos jours en Suède dans les fêtes folkloriques. Les trous servaient à tenir l'instrument (cl. Muséum, Stockholm).



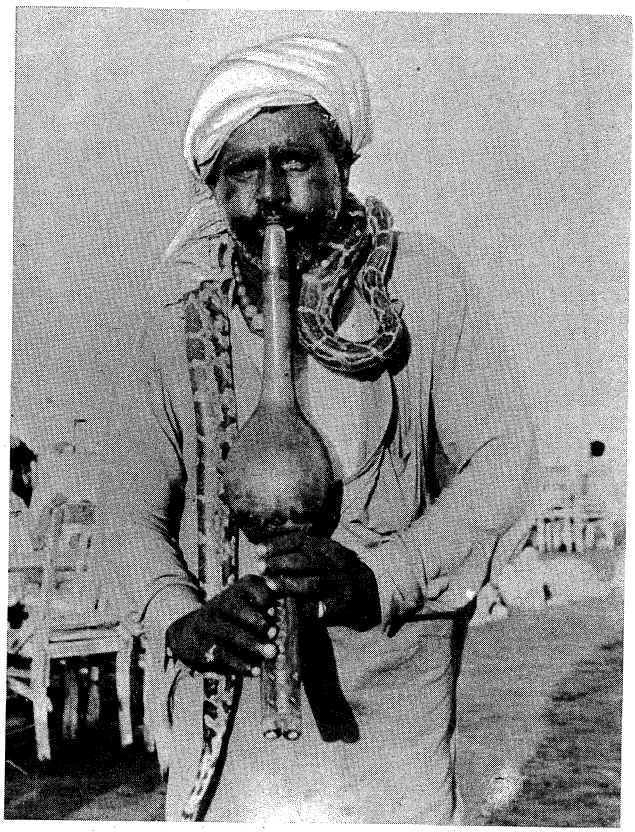
3. THIBET. Damaru, tambour double dont deux crânes humains forment la caisse de résonance. Mus. Guimet (cl. Giraudon).

4. THIBET. Trompette sacrée faite avec un tibia humain. Mus. Guimet (cl. Giraudon).



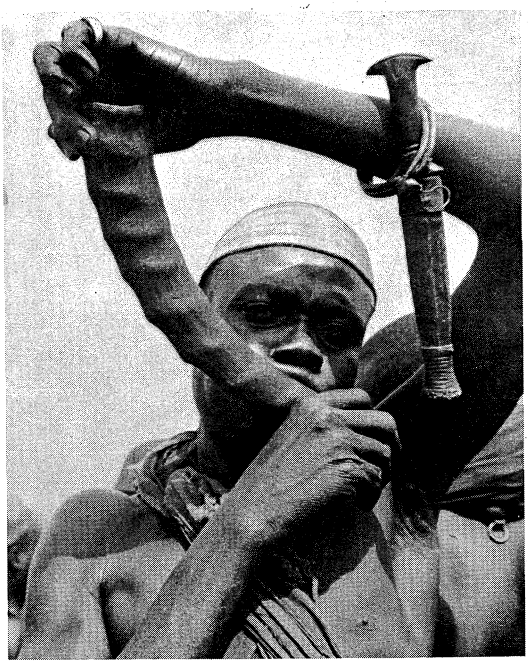
5. GUINÉE FRANÇAISE. Bigophone en bambou tendu de deux cordes frottées par un archet. Musée de l'Homme (cl. G. Labitte I.F.A.N.).

6. MOYEN CONGO. Sifflet ayant la forme d'une statuette. Mus. de l'Homme (cl. du Musée).



7. ARABIE. Charmeur de serpents de la Côte des Pirates. Chalumeau à calebasse. La calebasse forme caisse de résonance (cl. Attillo Gaudio).

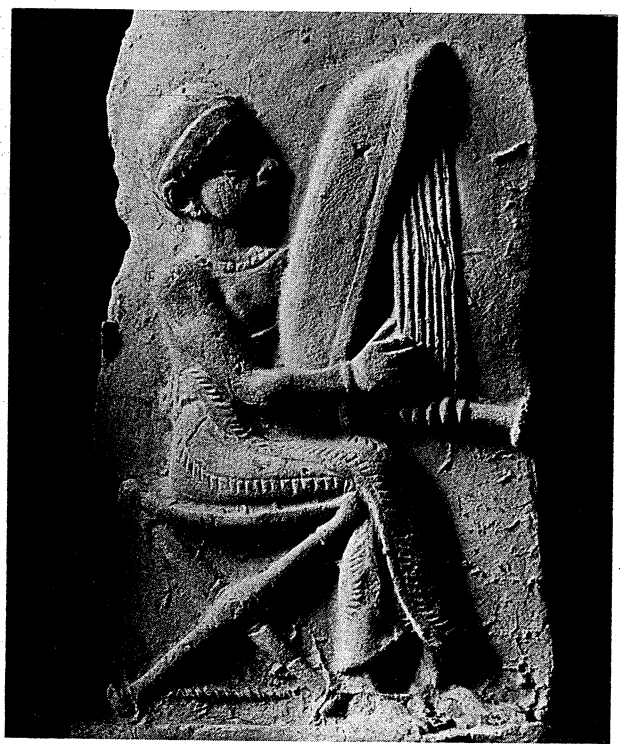
8. SUISSE. Certains instruments anciens, encore utilisés de nos jours, relèvent autant du folklore que de l'histoire de la musique. Tel ce gigantesque cor des Alpes, employé ici par un joueur de l'Oberland bernois (cl. O.N.S.T.).



9. CAMEROUN. Musicien kirdi des monts Mandara soufflant dans une trompe en corne d'antilope. Mus. de l'Homme. (cl. M. Griaule).

10. MEXIQUE. Statuette en terre cuite d'un musicien frottant sur un grattoir musical, instrument fabriqué en os humain. (cl. Freund).

11. SUMER. Grand tambour frappé avec les paumes des mains. Fragment d'un vase en stéatite. Époque du roi-prêtre Gudea. Environ 2.500 ans av. J.-C. Mus. du Louvre (cl. Archives photographiques).



12. SUMER. Joueur de harpe angulaire. Environ 1.900 ans av. J.-C. Terre cuite. Mus. du Louvre (cl. Scaïoni). Caisse de résonance verticale.

13. INDE. Dieu berger jouant de la flûte traversière. Bois sculpté. Mus. Guimet (cl. du Musée).

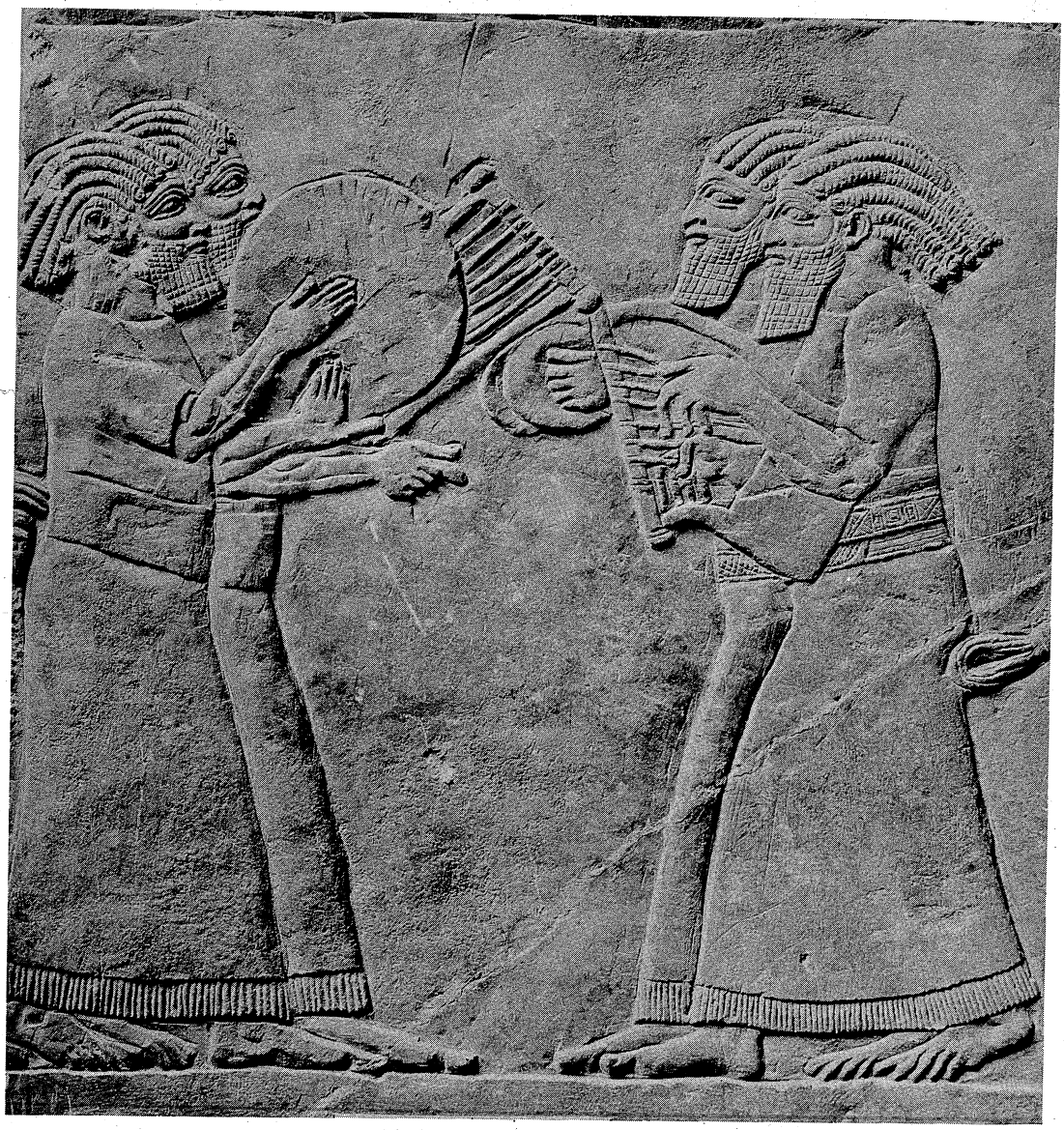
14. JAPON. Les danseurs du Ballet Impérial devant le décor du volcan sacré Fuji Yama. Les spectacles, mimés, chantés et dansés présentent des drames historiques, des légendes sacrées ou profanes selon une tradition immuable. Les gestes et les mouvements sont les éléments d'un langage visuel parfaitement accessible aux spectateurs initiés.
La plus ancienne danse japonaise paraît être la danse shintoïste *kagura*. Dès le VIII^e^ siècle, le *bugaku* désigne la partie dansée de la musique de Cour *gagaku*. Toujours exécutées sur une scène de plein air, ces danses diffèrent des autres par les éléments dramatiques qui y sont incorporés. Le répertoire *bugaku* comprend environ 60 morceaux.
A partir du XIV^e^ siècle, le Nô, théâtre d'essence religieuse, est réservé aux élites seigneuriales. Il se joue sur une estrade-autel, devant le décor traditionnel d'un vieux pin. Dans les 200 pièces de son répertoire, chaque aspect de la vie est réduit à une symbolique d'un extrême dépouillement, dont la compréhension réclame du spectateur une patiente initiation.
Vers le XVII^e^ siècle, le *kabuki* (ka = chant, bu = danse, ki = acte) satisfait le goût du peuple pour les légendes colorées et les mélodrames. Les acteurs, uniquement masculins, s'en transmettent les traditions d'une génération à l'autre. (cl. Betz, Munich).

15. CHINE. Apsaras, déesse inférieure, danseuse ou musicienne, dans la mythologie indienne, jouant du p'i p'a, luth à quatre cordes. Haut-relief, style de Song Men, époque Wei, fin Ve S. après J.-C. Mus. des Beaux-Arts, Boston (cl. du Musée).

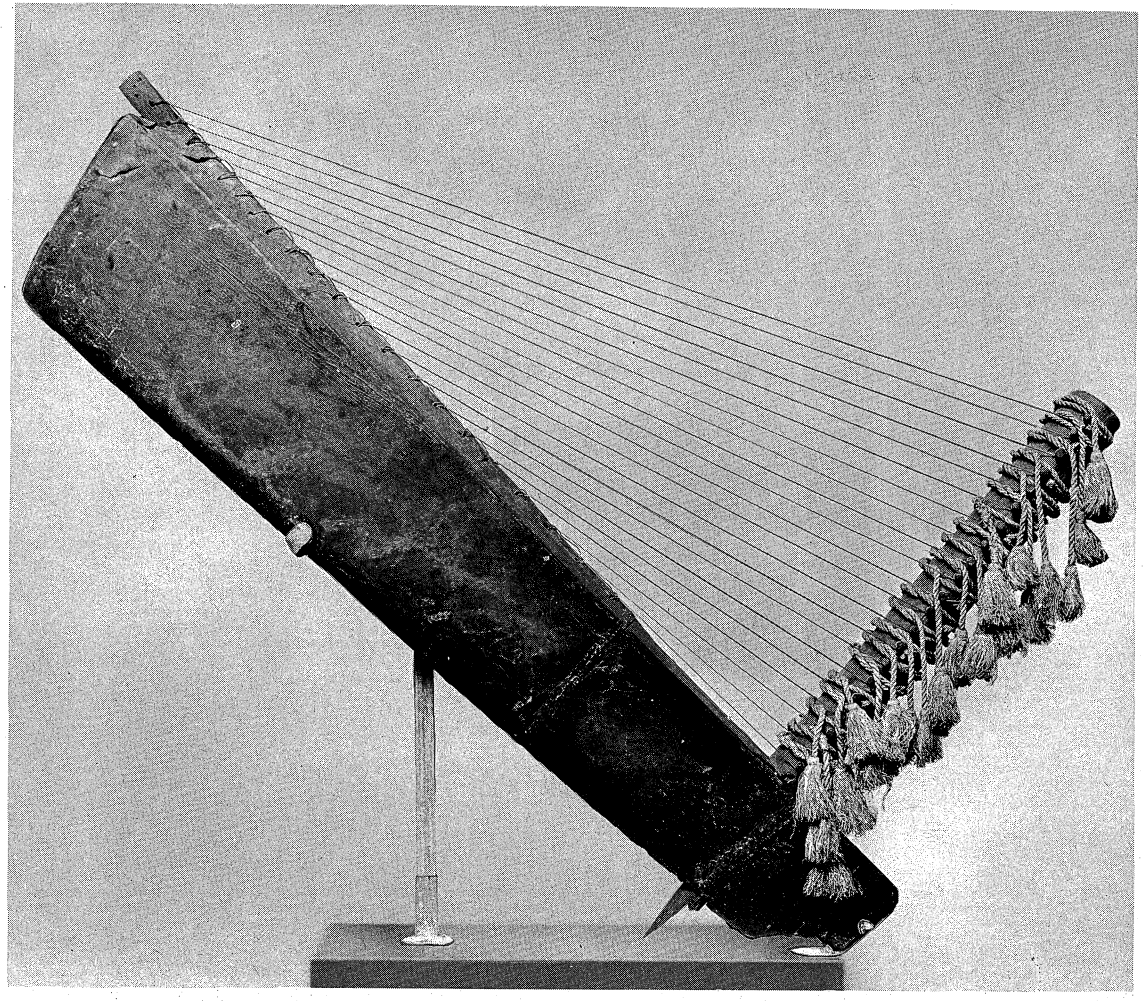
16. CHINE. Joueur de Kô Ti, ou cithare. Statue en pierre, époque Wei, Ve S. après J.-C. Mus. Guimet (cl. du Musée).

17. CAMBODGE. Les danseuses miment l'action et les sentiments chantés par un chœur. Chaque geste a un sens précis qui n'a pas varié depuis l'Antiquité. Au centre : la Princesse Buppha Devi, fille du Roi. (Cl. Lipnitzki).

18. JAVA. Musiciens : cymbales, flûtes traversières. Bas-relief. Mus. Guimet (cl. du Musée).
L'illustration de la couverture de ce livre représente un autre détail de ce bas-relief : tambours, luths, flûte traversière.



19. ASSYRIE. Musiciens militaires : tympanon ou tambourin, harpe, lyre, cymbales. VI^e S. av. J.-C. Bas relief. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).



20. EGYPTE. Harpe angulaire. Vers 400 av. J.-C. Mus. du Louvre (cl. Giraudon). Caisse de résonance verticale.

21. ÉGYPTE. Harpiste. (cl. Giraudon). Caisse de résonance horizontale.

22. ÉGYPTE. Femme tenant un sistre de la main droite. (cl. Anderson).

23. ETRURIE. Joueur d'aulos double. Décor tombal (cl. Anderson).

24. GRÈCE. Joueuse d'aulos double. Vers 450 av. J.-C. Vase peint. Mus. du Louvre (cl. Alinari).

25. GRÈCE. Joueuse de lyre. Ve S. av. J.-C. Fond d'une coupe. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

26. GRÈCE. Danseuse agitant des clochettes. III^e S. av. J.-C. Statuette de Tanagra. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

27. GRÈCE. Le dieu Pan, personnifiant la Nature, portant la flûte à laquelle il a donné son nom. Une nymphe tenant une lyre. III^e S. av. J.-C. Statuette de Tanagra. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

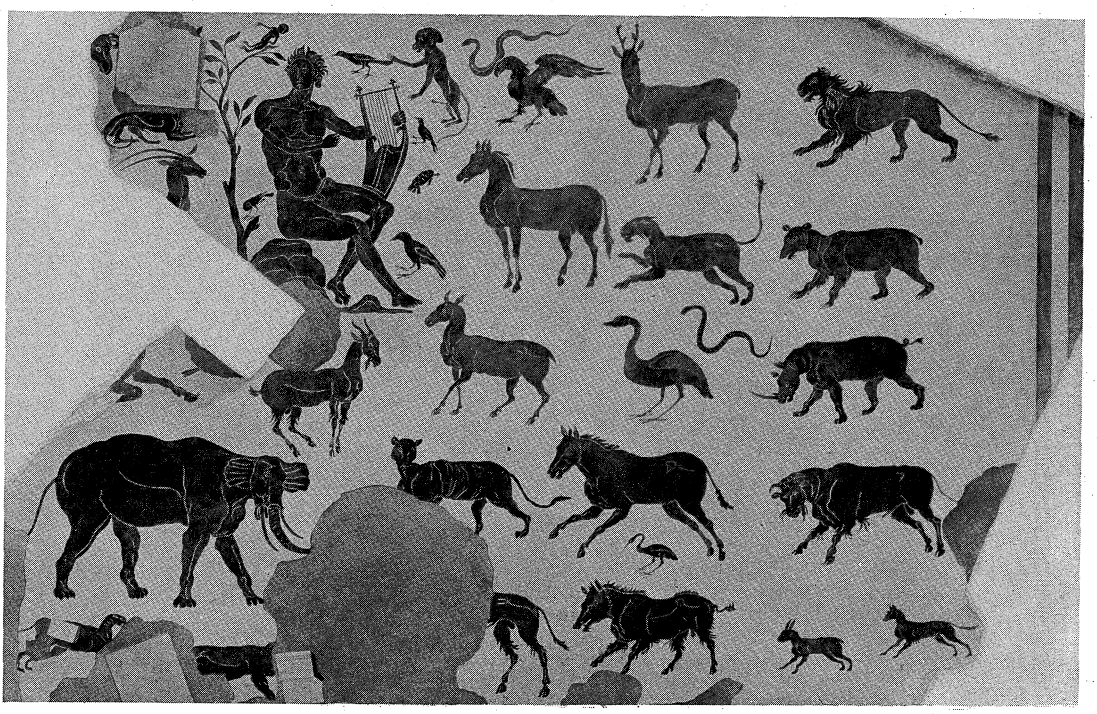
28. GRÈCE. Femme jouant de la cithare. III^e S. av. J.-C. Statuette de Tanagra. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

29. ROME. Guerriers sonnant de la trompette droite ou tuba, et du buccin, sorte de cor recourbé, long d'environ 2 mètres. 112 après J.-C. Bas-relief. Colonne Trajane, Rome.

30. ROME. Joueurs de tuba et d'orgue portatif ou hydraule. IIe S. après J.-C. Terre cuite. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

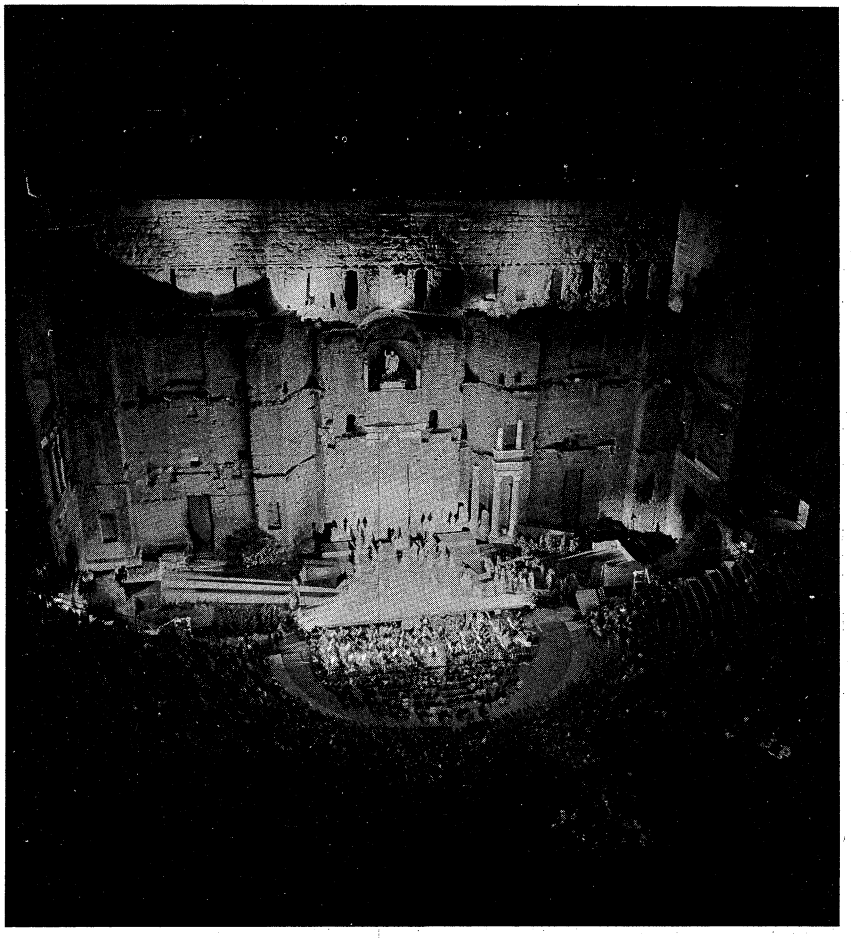
31. ROME. Buccin. La tige transversale servait à tenir l'instrument en jouant ou à le porter sur l'épaule. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

32. ROME. Scène comique - Acteurs masqués et joueur d'aulos double. Sculpture romaine. Mus. de Naples (cl. Alinari-Viollet).

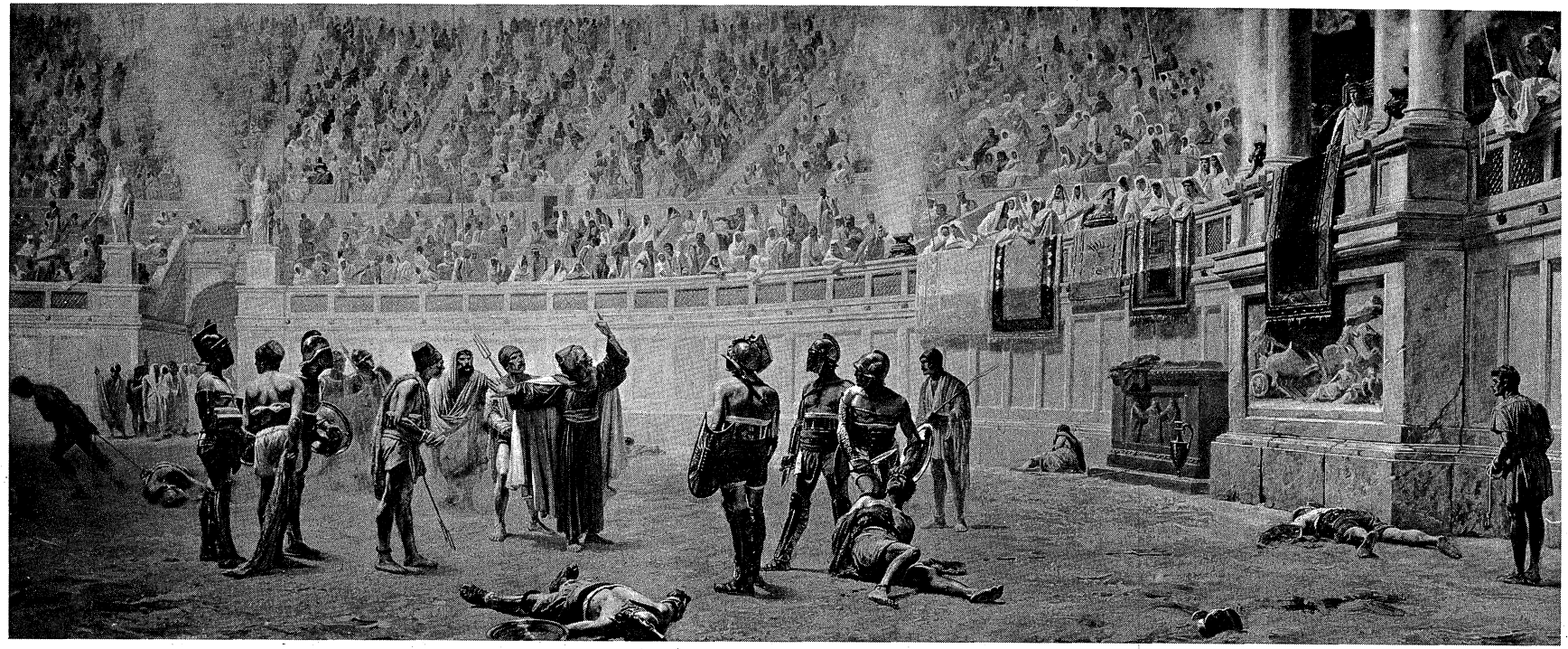


33. ROME. Orphée jouant de la lyre, entouré d'animaux. Mosaïque antique. Pérouse (cl. Alinari).

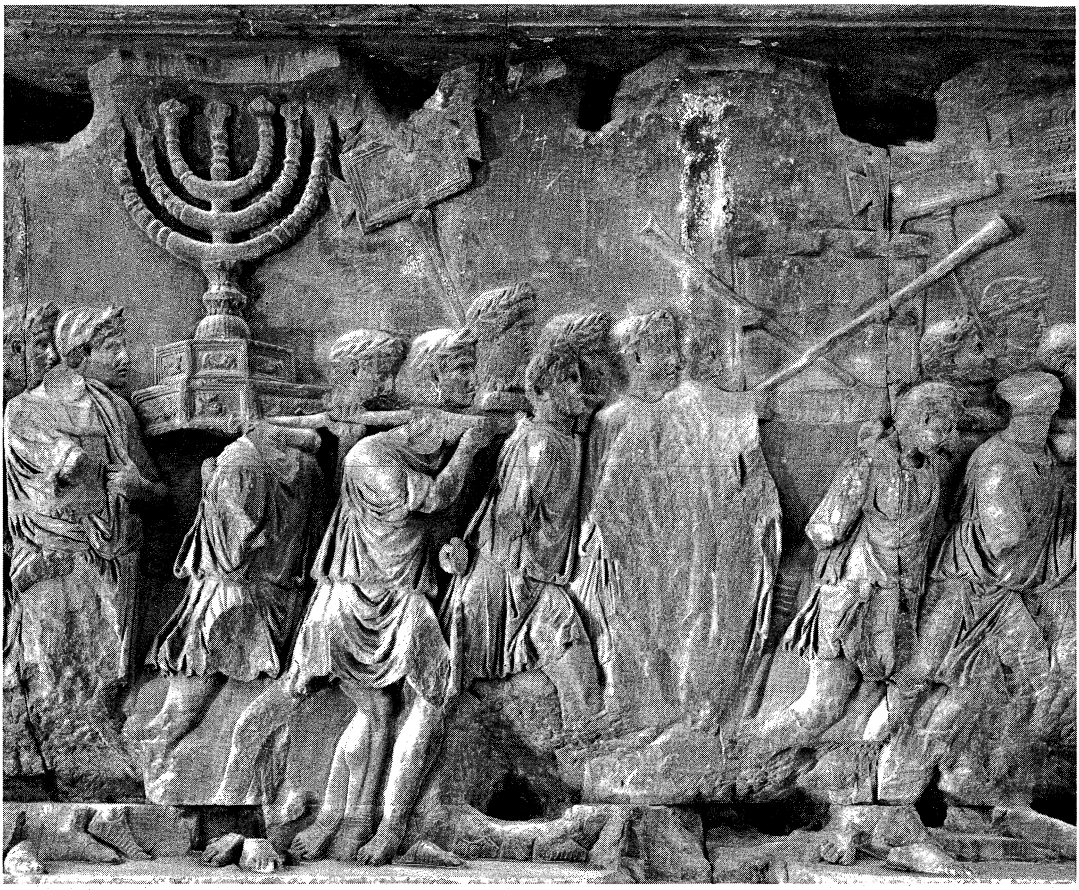
34. ROME. L'Empereur Marc-Aurèle (121-180 après J.-C.) faisant un sacrifice. Joueur d'instrument à vent. Bas-relief. Mus. du Capitole.



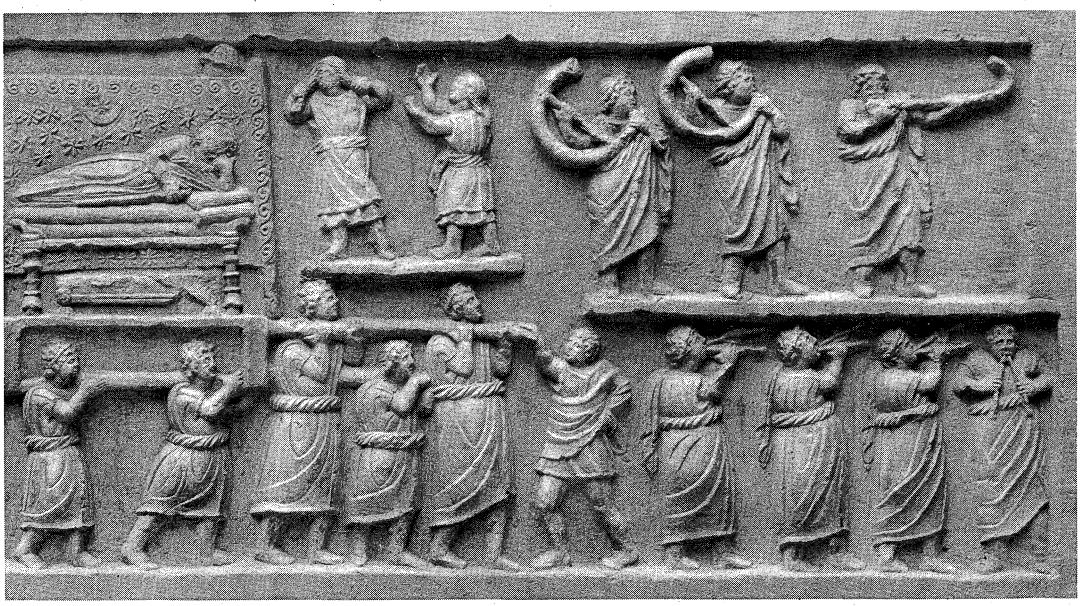
35. ORANGE. Représentation au Théâtre Antique. Construit au IIe siècle, sous le règne d'Hadrien, c'est l'un des monuments les plus imposants que les Romains aient laissés en Gaule. Le mur a 37 mètres de haut. Dans la niche, une statue de l'empereur Auguste. L'acoustique admirable permet aux acteurs de se faire entendre sans effort. (cl. Doisneau-Rapho).



36. ROME. LES JEUX DU CIRQUE. La musique y tenait une grande place. Des sonneries de *buccins* et de *tubas* annonçaient les différentes parties du spectacle. Une musique harmonieuse, entrecoupée de chœurs féminins, accompagnait souvent les cris des gladiateurs s'entr'égorgeant et l'agonie des chrétiens livrés aux fauves et aux bûchers. Néron lui-même, l'Empereur-Musicien, charmé par les chants d'amour que les Martyrs élevaient vers le Ciel, n'avait pas dédaigné d'y mêler sa voix et le son auguste de sa *lyre*. Singulier concert que celui du bourreau et des victimes, à l'instant même du sacrifice ! Au troisième siècle, Saint ALMA quitta le désert pour venir flétrir la cruauté de ces mœurs. Nous le voyons ici s'opposant, dans l'arène, à un combat de gladiateurs. Face à l'Empereur tout-puissant et à cent mille Romains déchaînés, le vieillard désarmé parle au nom d'un Dieu mort sur la croix depuis deux cents ans. Il sera martyrisé pour son audace, mais il périra en vainqueur, incarnation d'un monde en marche vers une Vérité qui illuminera la grande nuit des âmes. Quelques années encore et, sur le sable sanglant des arènes, descendra le grand silence de la rédemption. Peint. de C. Ademollo, 1880 (Cl. Alinari, Florence).



37. ROME. Le sac du temple de Jérusalem par les Romains. Bas-relief à l'intérieur de l'Arc de Titus au forum de Rome, 81 après J.-C. (cl. Alinari - arch. Roger-Viollet).
Les soldats couronnés de lauriers emportent les richesses du temple ; à gauche, le chandelier à sept branches, à droite deux trompettes.



38. ROME. Joueurs de cornu ou cornicen et de lituus ou trompette crochue. Au-dessous, joueurs de tibia double (aulos double). Fragment d'une scène funèbre sur un sarcophage. Mus. d'Aquila (cl. Alinari).

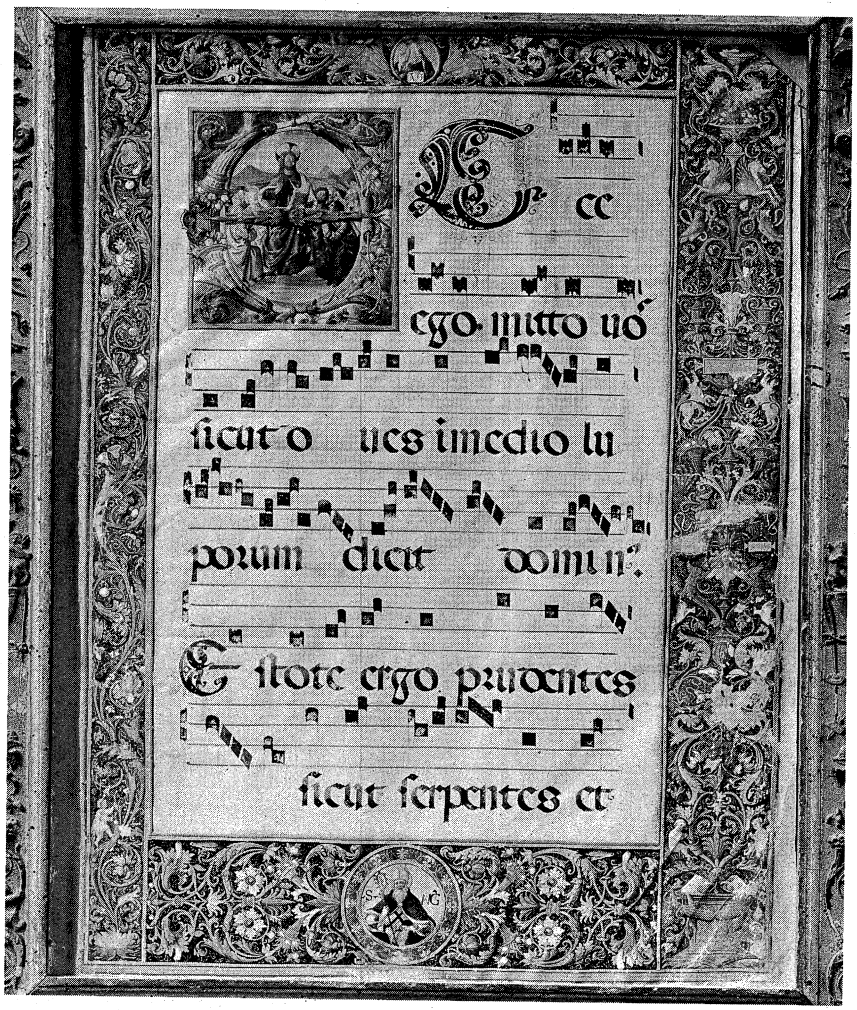
39. EGYPTE. En 45 av. J.-C., Rome reçut avec faste César rentrant d'Egypte. Epris de Cléopâtre, César avait voulu l'associer à son triomphe. On voit ici les cavaliers de la garde de la reine sonnant de leurs trompettes d'or en forme de dragons. Reconstitution cinématographique, film « Cléopâtre » (Cl. 20th Century Fox).

40. ROME. Acteurs des atellanes ou farces populaires : aulos double, crotales ou petites cymbales, tambourin à cadre appelé tympanon. IIe S. av. J.-C. Mosaïque de Pompéi, influence grecque. Mus. de Naples (cl. Anderson).

41. IX[e] S. - Olifant, dit de Charlemagne. Ivoire d'éléphant. Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.
L'Empereur s'étant étonné de la taille de l'animal possédant de telles défenses, le Sultan Haroun al-Rachid lui offrit un éléphant.

42. XI[e] S. - Olifant, dit de Gaston de Béarn. Trésor de la cathédrale de Saragosse (cl. Giraudon).
La plupart de ces beaux instruments en ivoire étaient, à l'époque, confiés à la garde des Cathédrales.

43. XIII[e] S. - Veneur ou chasseur à cheval, sonnant de l'olifant. Pierre sculptée. Vallée du Rhin (cl. de Caix).
Voir note de la figure 2.

44. XII[e] S. - David jouant de la harpe. Rebec et carillon. Lettre B enluminée. Douai (cl. Monum. historiques).

45. XV[e] S. - Page d'antiphonaire ou recueil de chants religieux, en notation carrée. Florence, Mus. National (cl. Alinari).

46. XII^e Siècle. Chrout. Statue, cathédrale de Chartres. Art Roman (cl. Giraudon).

47. XII^e S. Flûte de Pan. Chartres (cl. Giraudon). Voir note figure 27.

48. XII^e S. Rebec. Statue, Cathédrale de Chartres. Art Roman (cl. Giraudon).

49. Deux joueurs de chalumeau double, dérivé de l'aulos grec. (cl. Biblio. Nat. de Madrid).

49.50. Manuscrit enluminé des Cantiques de Sainte Marie du Roi Alphonse X, dit Le Sage, (1252-1284). Détail Biblio. de l'Escurial.

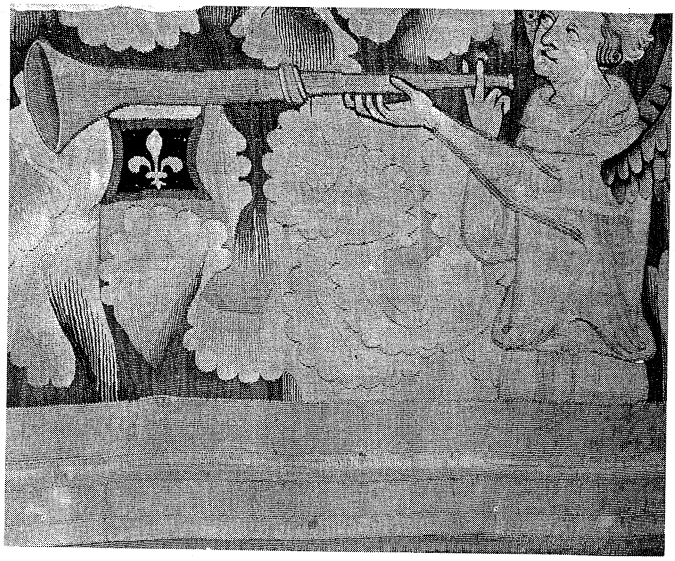
50. Deux joueurs de viole à archet. (cl. Biblio. Nat. de Madrid).

51. XI[e] S. Musicien jouant du chalumeau double et jongleur. Notation musicale neumatique. Manuscrit de la Biblio. Nationale (cl. B. N.).

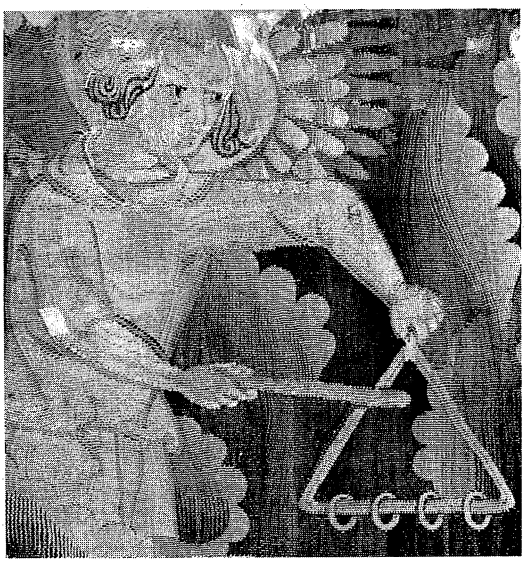
52. XI[e] S. Jongleresse. Au-dessous, un Alleluia neumé. Manuscrit de la Biblio. Nationale (cl. B. N.).

53. XIV^e S. Orphée charmant les animaux en jouant de la harpe. Manuscrit enluminé. Biblio. de Lyon (cl. Monum. historiques).

54. XIV^e S. - Orphée, jouant de la vièle, obtient le retour d'Eurydice des Enfers. Manuscrit enluminé. Biblio. de Lyon (cl. Monum. historiques).



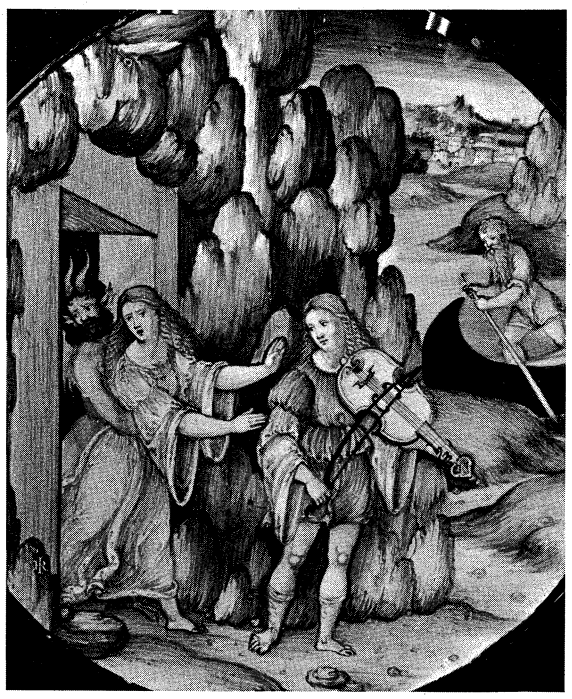
55. XIV^{e} S. - Anges musiciens : cornemuse, buisine ou trompette droite, harpe, tambour, vièle, cymbales. Tapisseries de l'Apocalypse, château d'Angers (cl. Monum. historiques).



56. XIVe S. - Anges musiciens : orgue portatif, olifant, triangle. cornet à bouquin, choron. Tapisseries de l'Apocalypse, château d'Angers (cl. Monum. historiques).

57. *Le Concert des Anges* de T. Riemenschneider (1460-1531). Chanteur, tambour, chanteur, chalemie, ancêtre du hautbois, luth, chalemie. Mus. de Dahlem à Berlin (cl. du Musée).
Cette belle œuvre en bois de tilleul, bien qu'appartenant déjà à la Renaissance, porte encore l'empreinte du gothique.

58. Aveugle jouant de la vielle à roue. Miniature du livre de B. de Glanville *Des propriétés des Choses* (XV^{e} S.). Biblio. Nat. (cl. B. N.). On trouve la plus ancienne représentation de cet instrument sur un bas-relief de l'abbaye de Saint-Martin de Bocherville (XII^{e} siècle, Musée de Rouen).



59. VENISE. Orphée et Eurydice. Plat de la Manufacture d'Urbino (cl. Anderson-Giraudon).
Alors qu'il avait obtenu qu'Eurydice lui soit rendue, Orphée, transgressant la défense des divinités infernales, tourne ses regards vers elle. Ainsi, il perd à jamais Eurydice qui est à nouveau entraînée vers les enfers.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les Instruments Modernes de Musique sont présentés ici dès la classe de 6e, afin de répondre à la demande des Professeurs et des Elèves.

•

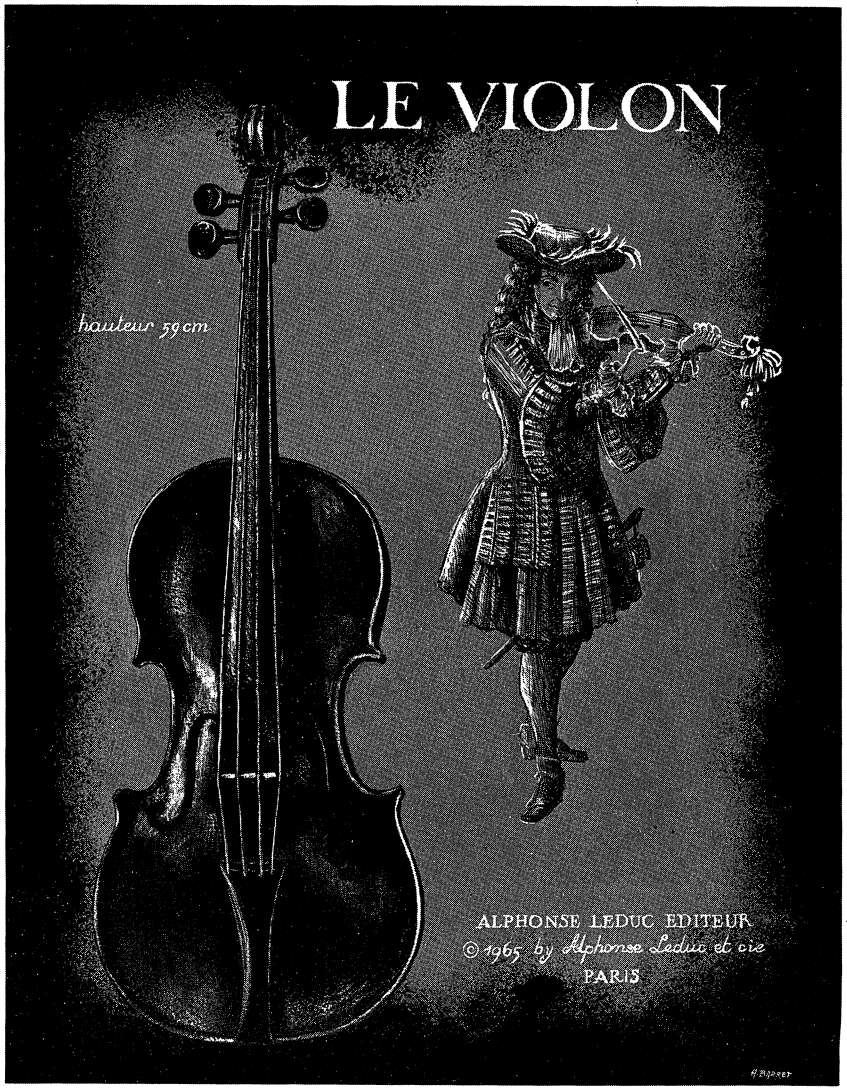
Ces instruments sont la reproduction en petit format et en noir de grandes compositions originales en couleurs, au format 26,5 × 34, tirées sur papier fort de premier choix.

Les costumes indiquent l'époque où la structure des Instruments est devenue définitive.

Par sa précision technique, par la qualité artistique de sa réalisation, due à H. Barret, par la diversité des couleurs (chaque planche comporte une teinte de fond différente), cette Collection forme un incomparable ensemble de *documentation* et de *décoration*.

Les images sont vendues par séries de sept, ou séparément.

Chaque série existe également en LIVRET sur papier glacé pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, en une couleur, avec notices explicatives.



L'ALTO

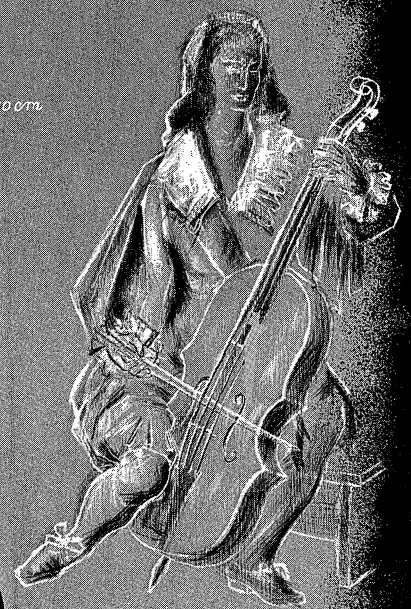
longueur 68 cm

ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

M. BARRET

LE VIOLONCELLE

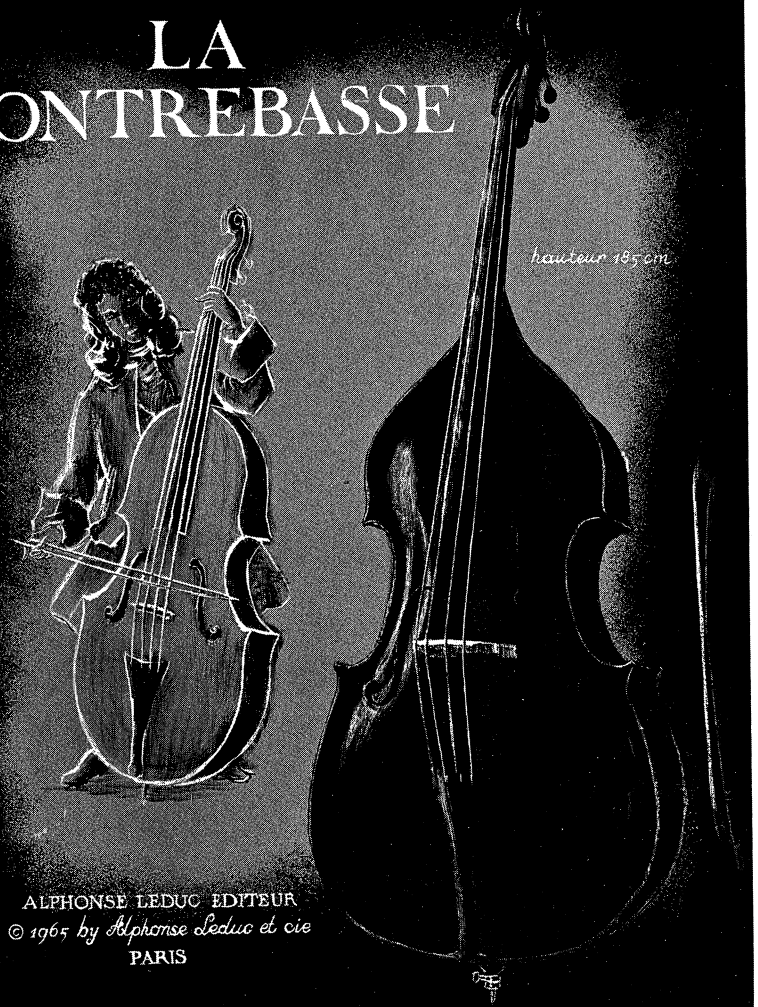
hauteur 130 cm



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

M. BARRET

LA CONTREBASSE



ALPHONSE LEDUC EDITEUR

© 1965 by Alphonse Leduc et cie

PARIS

H. BARRET

LA HARPE

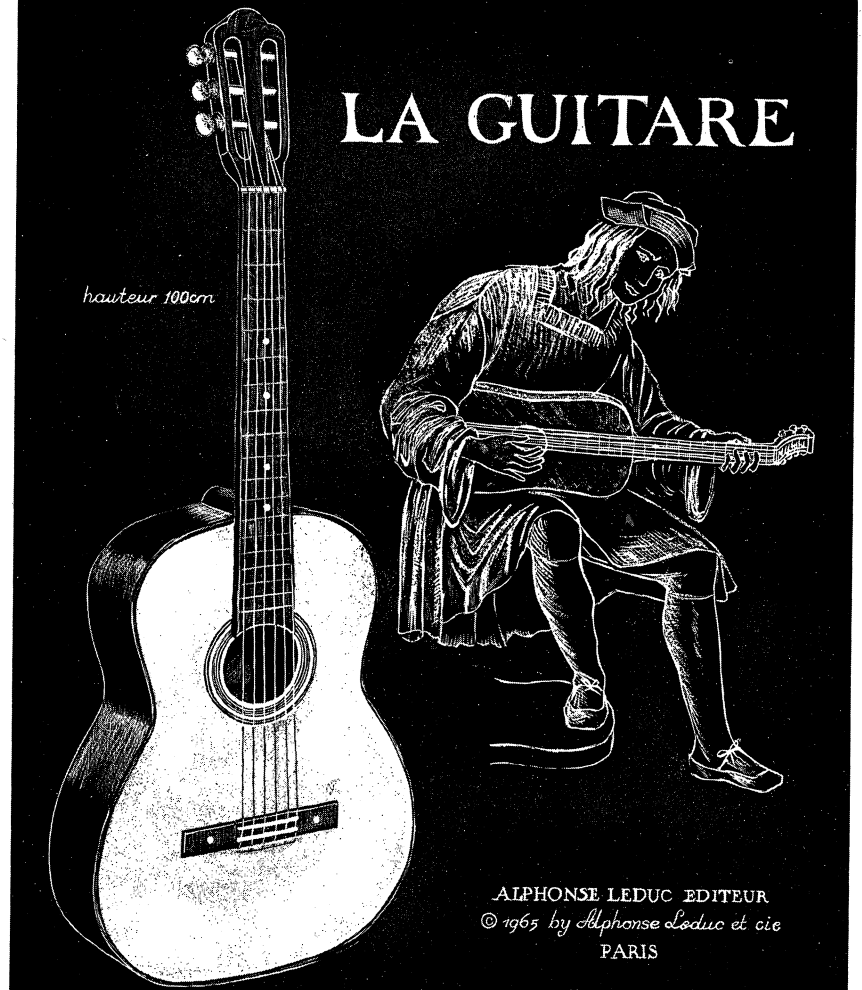
ALPHONSE LEDUC EDITEUR

© 1965 by Alphonse Leduc et cie

PARIS

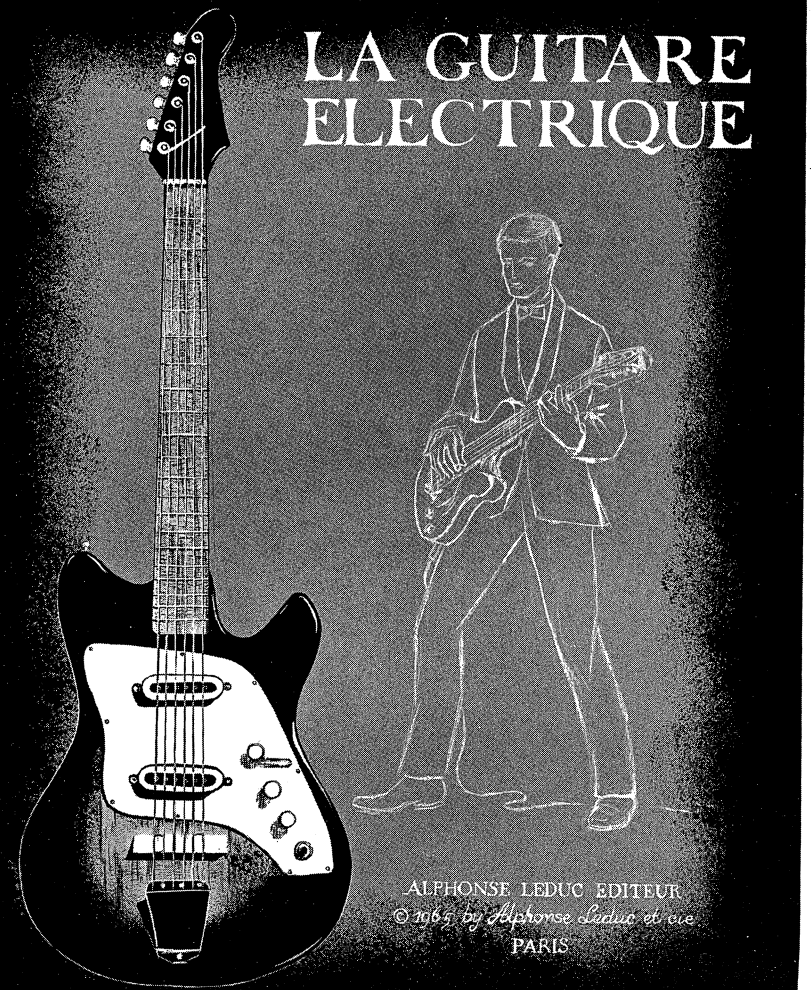
H. BARRET

LA GUITARE



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

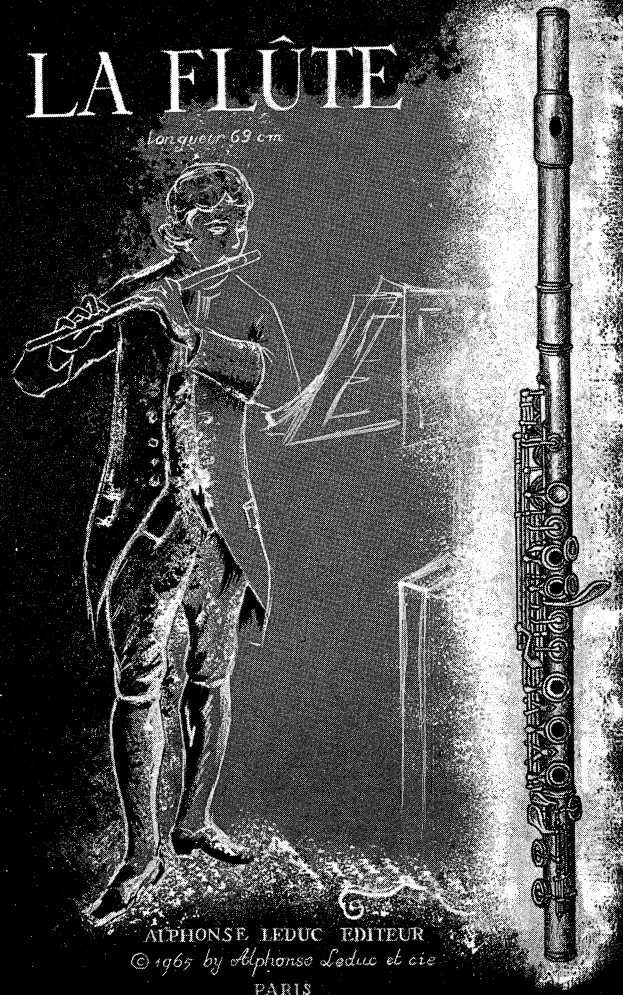
LA GUITARE ELECTRIQUE



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

LA FLÛTE

longueur 69 cm.



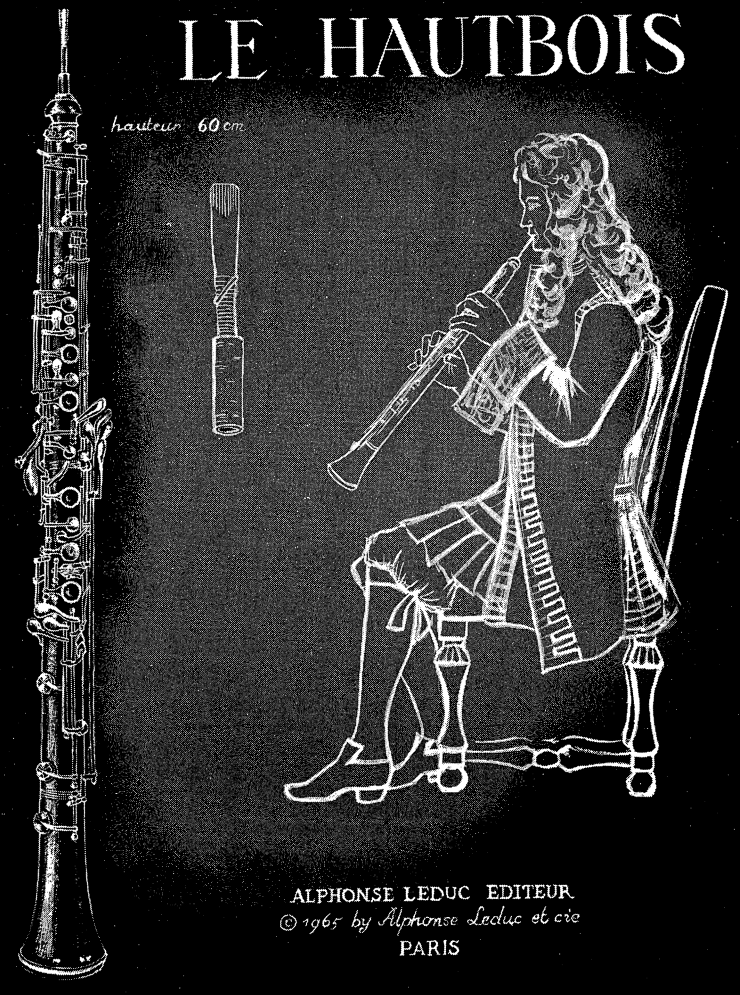
ALPHONSE LEDUC EDITEUR

© 1965 by Alphonse Leduc et cie

PARIS

LE HAUTBOIS

hauteur 60 cm.



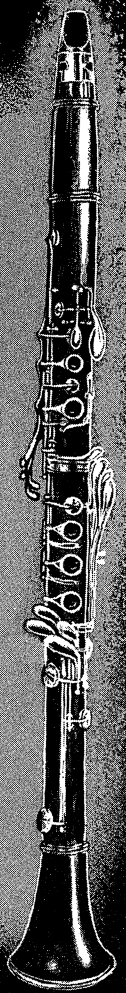
ALPHONSE LEDUC EDITEUR

© 1965 by Alphonse Leduc et cie

PARIS

LA CLARINETTE

longueur 68 cm



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LA CLARINETTE
BASSE

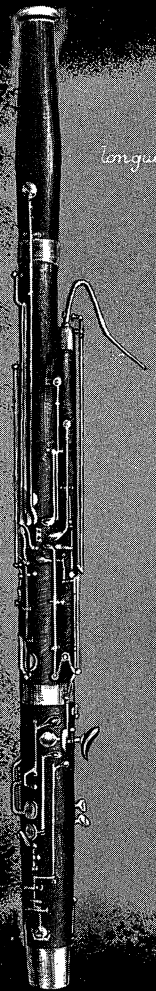
longueur 92 cm

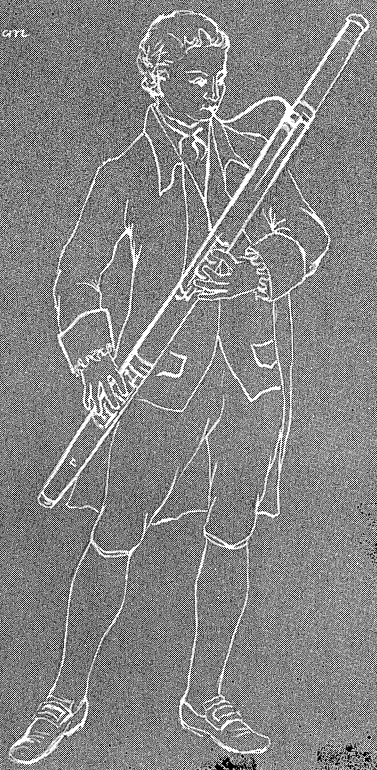
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE BASSON

longueur 126 cm





ALPHONSE LEDUC EDITEUR

© 1965 by Alphonse Leduc et cie

PARIS

H. BARRET

LE SAXOPHONE

SAXO TENOR

longueur 85 cm

ALPHONSE LEDUC EDITEUR

© 1965 by Alphonse Leduc et cie

PARIS

H. BARRET

LE COR D'HARMONIE

ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE TROMBONE

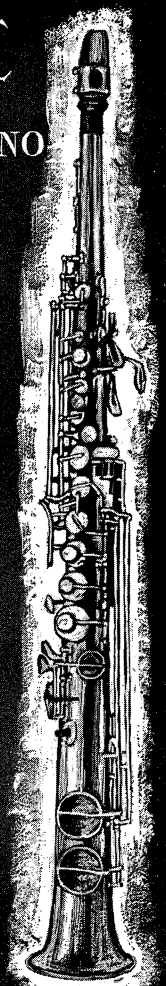
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE SAXOPHONE

LE SAXO SOPRANO

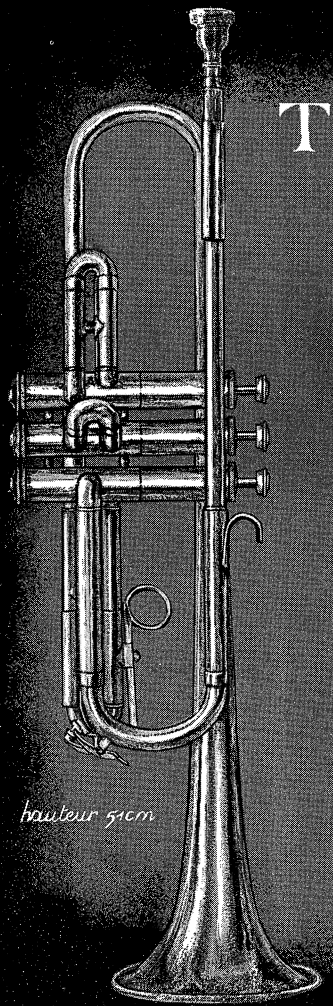
hauteur : 70 cm



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LA TROMPETTE

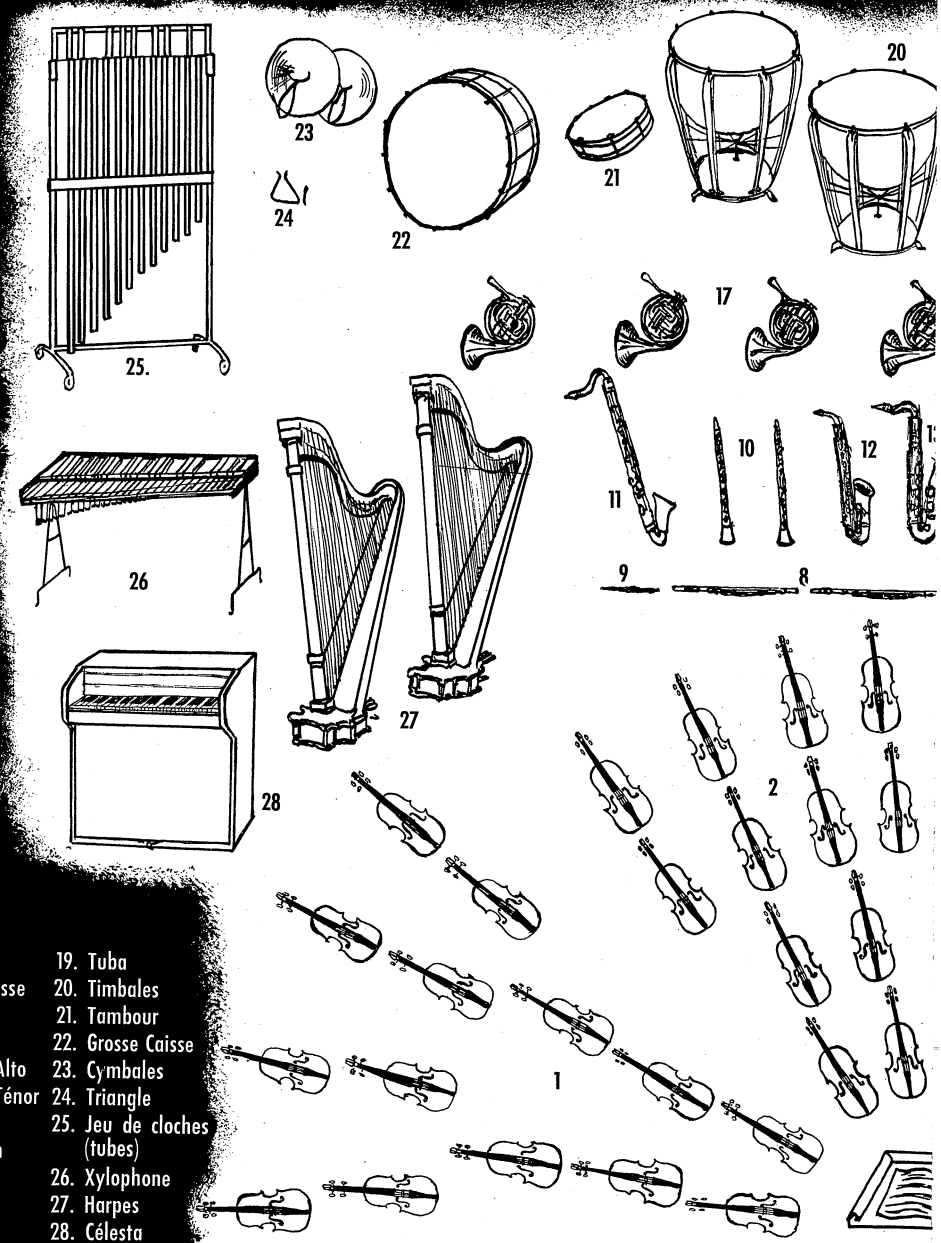


hauteur 51cm

ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

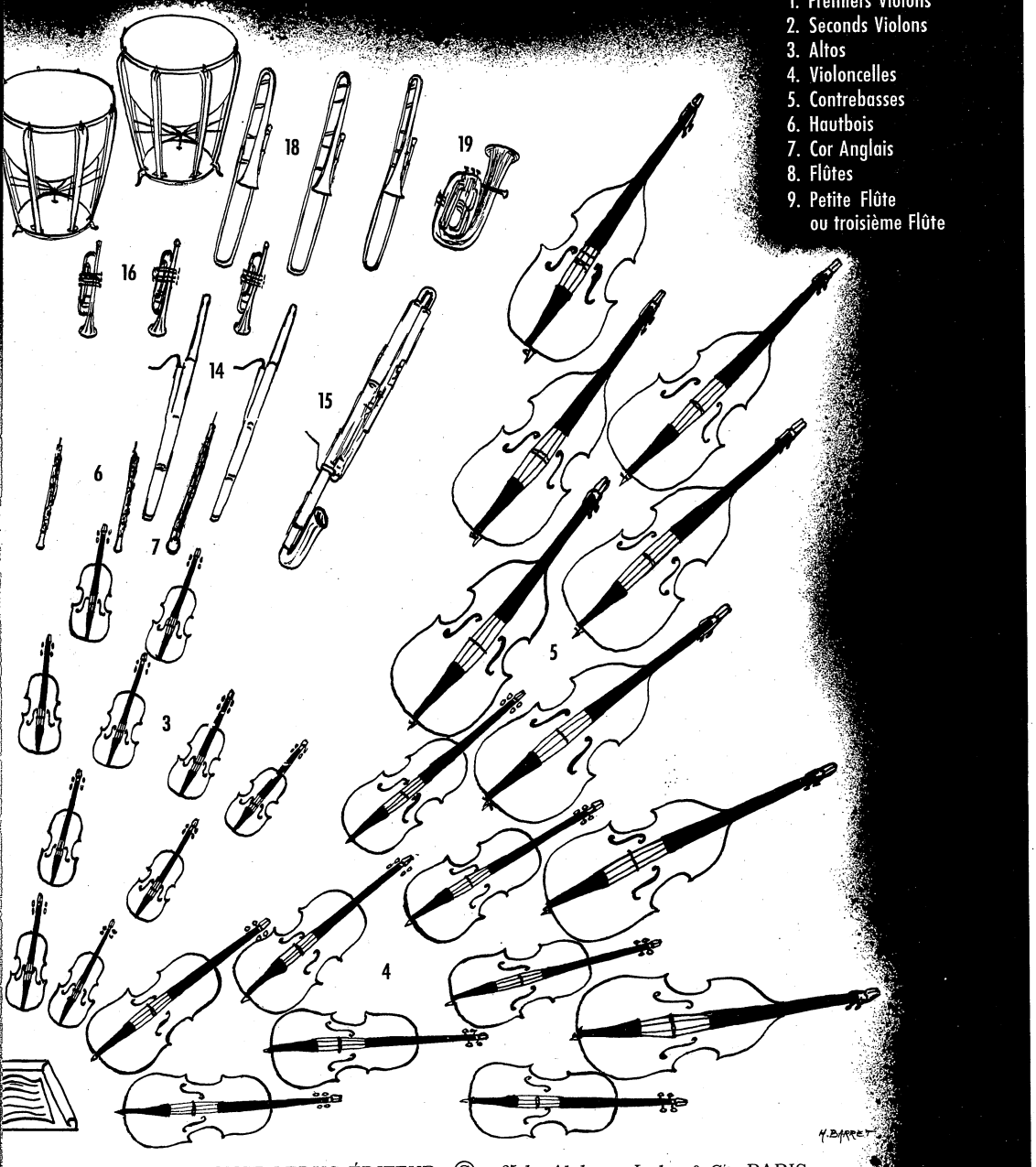
DISPOSITION D'UN ORC



10. Clarinettes
11. Clarinette Basse et troisième Clarinette
12. Saxophone Alto
13. Saxophone Ténor
14. Bassons
15. Contrebasson
16. Trompettes
17. Cors
18. Trombones
19. Tuba
20. Timbales
21. Tambour
22. Grosse Caisse
23. Cymbales
24. Triangle
25. Jeu de cloches (tubes)
26. Xylophone
27. Harpes
28. Célesta

L'orchestre moderne est le fruit d'une longue évolution qui prend sa source dans les groupements instrumentaux du Moyen Age, puis de la Renaissance et trouve sa structure type vers 1670. Il ne cessera de se perfectionner et comprend, aujourd'hui, une centaine d'instrumentistes. Autour du quatuor à cordes (premiers et seconds violons, altos, violoncelles, auxquels s'ajoutent les contrebasses) sont groupés les instruments à vent ; les bois : trois flûtes, deux hautbois et un cor anglais, deux clarinettes et une clarinette basse, deux bassons et un contrebasson ; les cuivres : quatre cors,

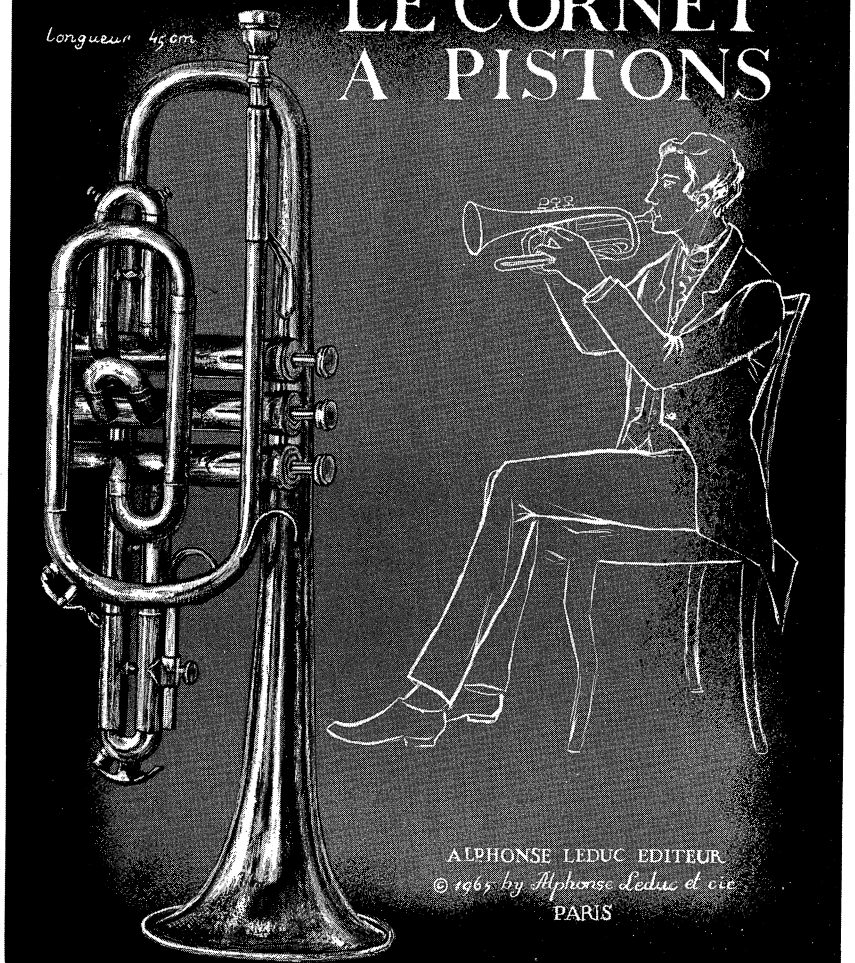
HESTRE SYMPHONIQUE



ALPHONSE LEDUC ÉDITEUR © 1965 *by Alphonse Leduc & Cie* PARIS

deux ou trois trompettes, deux ou trois trombones, un tuba et des saxophones. Les instruments de percussion comprennent essentiellement quatre timbales, la batterie (tambour, grosse caisse, cymbales, triangle), les xylophones, jeu de cloches, celesta, etc. Une ou deux harpes complètent cet ensemble. Les instruments sont groupés en vue de faciliter la direction du chef et en fonction de la sonorité désirée. Nous avons représenté ici la disposition américaine qui, utilisée dès 1945 par Léopold Stokowsky, tend à se généraliser.

LE CORNET A PISTONS



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE BUGLE

ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE

SAXHORN ALTO

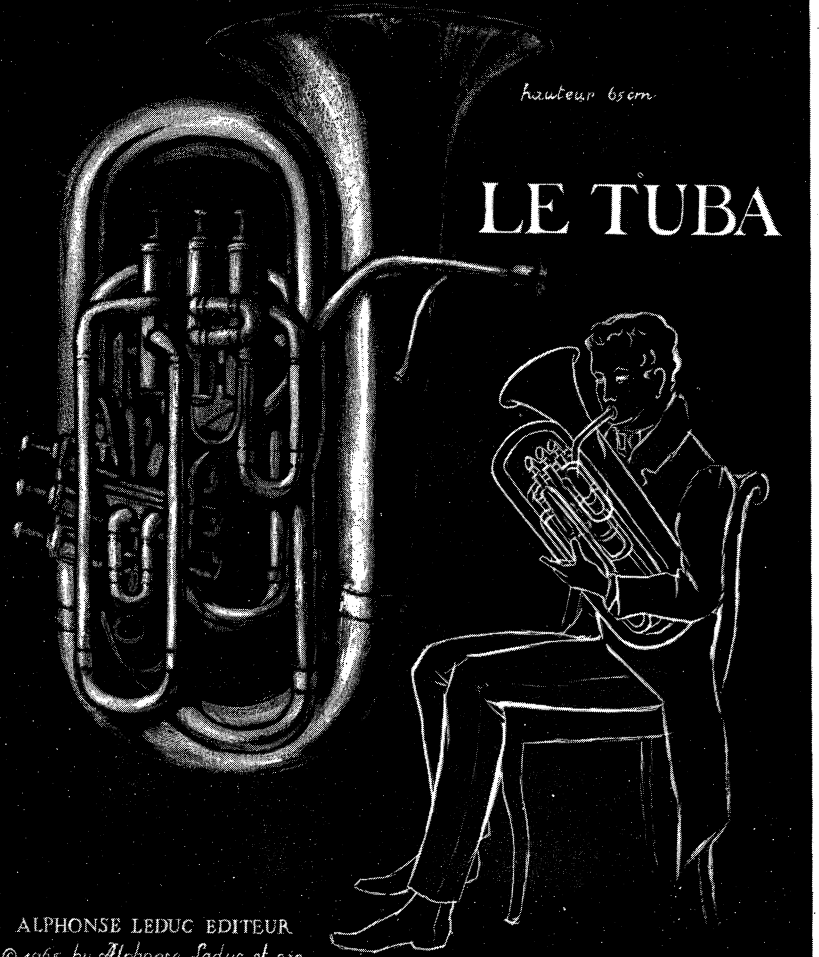
hauteur 94 cm

ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc & cie
PARIS

H. BARRET

hauteur 65 cm

LE TUBA



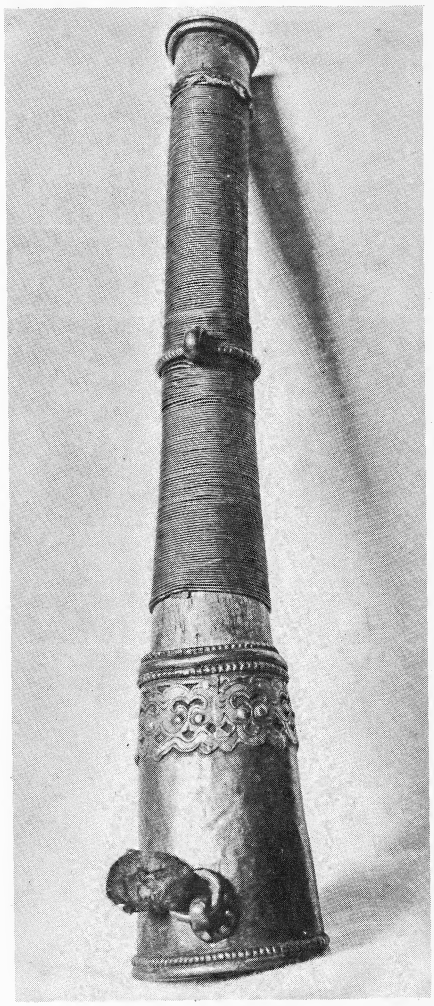
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

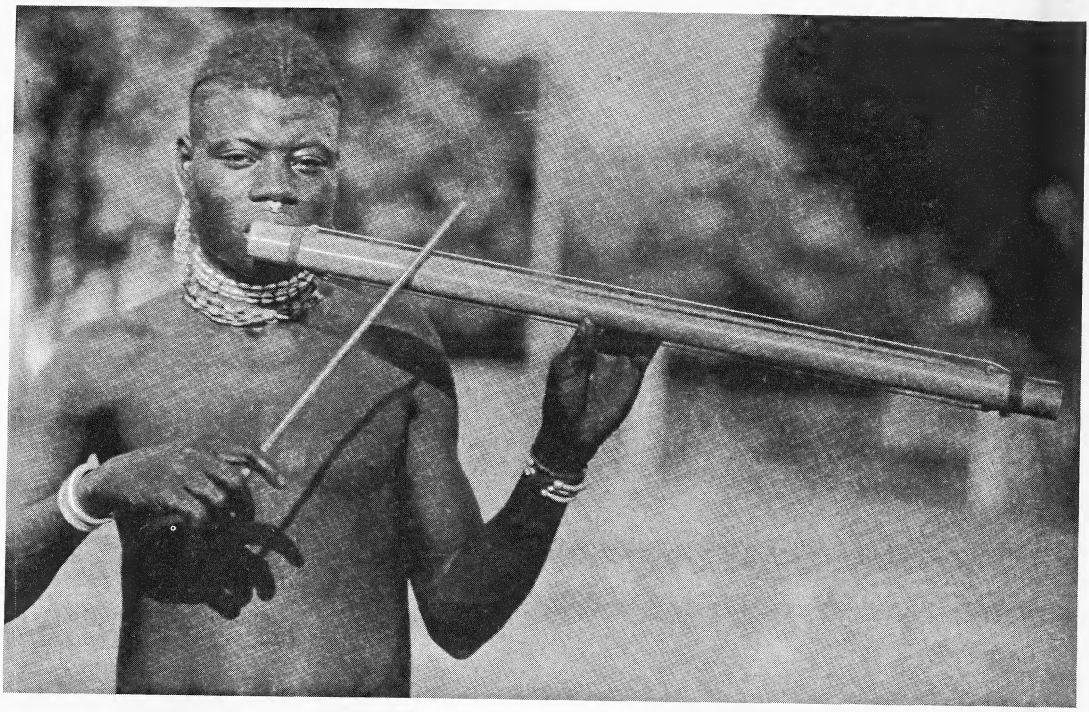
1. Sifflet en os de renne. Environ 13.000 ans av. J.-C. (d'après Lartet et Christy, Reliquiæ Aquitanicæ).

2. SUÈDE. Corne. Environ 1.000 ans av. J.-C. - Type analogue à celui des Vikings et qui est encore employé de nos jours en Suède dans les fêtes folkloriques. Les trous servaient à tenir l'instrument (cl. Muséum, Stockholm).

3. THIBET. Damaru, tambour double dont deux crânes humains forment la caisse de résonance. Mus. Guimet (cl. Giraudon).



4. THIBET. Trompette sacrée faite avec un tibia humain. Mus. Guimet (cl. Giraudon).

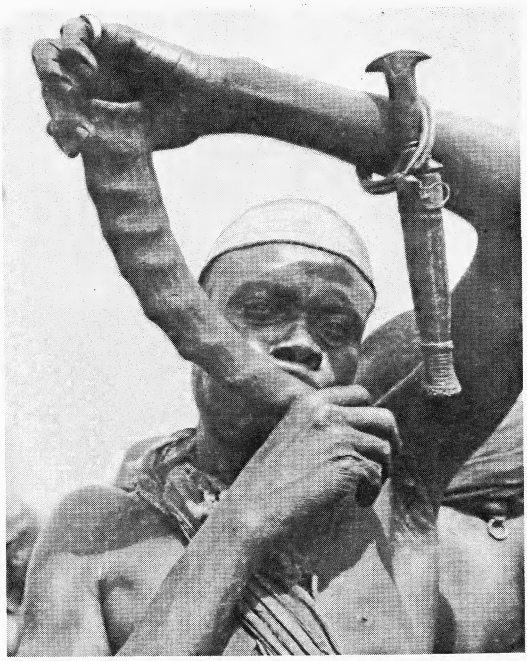


5. GUINÉE FRANÇAISE. Bigophone en bambou tendu de deux cordes frottées par un archet. Musée de l'Homme (cl. G. Labitte I.F.A.N.).

6. MOYEN CONGO. Sifflet ayant la forme d'une statuette. Mus. de l'Homme (cl. du Musée).

7. ARABIE. Charmeur de serpents de la Côte des Pirates. Chalumeau à calebasse. La calebasse forme caisse de résonance (cl. Attillo Gaudio).

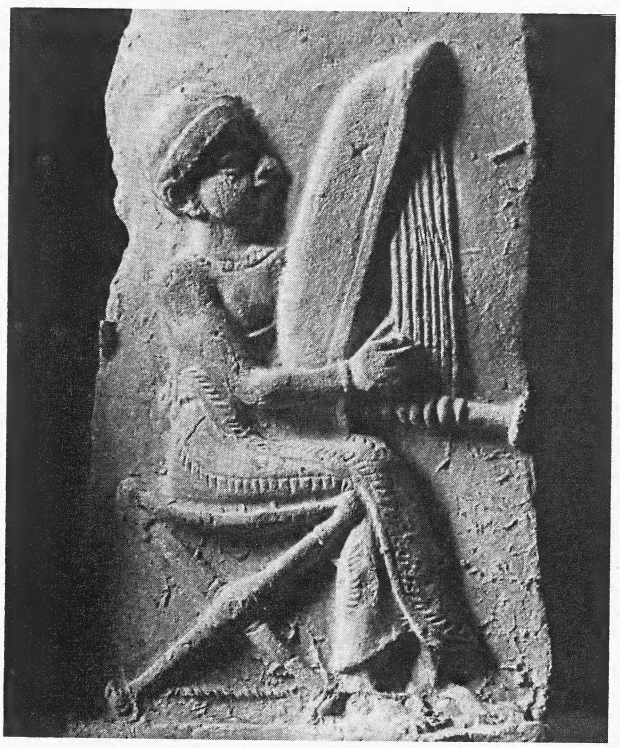
8. SUISSE. Certains instruments anciens, encore utilisés de nos jours, relèvent autant du folklore que de l'histoire de la musique. Tel ce gigantesque cor des Alpes, employé ici par un joueur de l'Oberland bernois (cl. O.N.S.T.).



9. CAMEROUN. Musicien kirdi des monts Mandara soufflant dans une trompe en corne d'antilope. Mus. de l'Homme. (cl. M. Griaule).

10. MEXIQUE. Statuette en terre cuite d'un musicien frottant sur un grattoir musical, instrument fabriqué en os humain. (cl. Freund).

11. SUMER. Grand tambour frappé avec les paumes des mains. Fragment d'un vase en stéatite. Époque du roi-prêtre Gudea. Environ 2.500 ans av. J.-C. Mus. du Louvre (cl. Archives photographiques).



12. SUMER. Joueur de harpe angulaire. Environ 1.900 ans av. J.-C. Terre cuite. Mus. du Louvre (cl. Scaïoni). Caisse de résonance verticale.

13. INDE. Dieu berger jouant de la flûte traversière. Bois sculpté. Mus. Guimet (cl. du Musée).

14. JAPON. Les danseurs du Ballet Impérial devant le décor du volcan sacré Fuji Yama. Les spectacles, mimés, chantés et dansés présentent des drames historiques, des légendes sacrées ou profanes selon une tradition immuable. Les gestes et les mouvements sont les éléments d'un langage visuel parfaitement accessible aux spectateurs initiés.
La plus ancienne danse japonaise paraît être la danse shintoïste *kagura*. Dès le VIII^e^ siècle, le *bugaku* désigne la partie dansée de la musique de Cour *gagaku*. Toujours exécutées sur une scène de plein air, ces danses diffèrent des autres par les éléments dramatiques qui y sont incorporés. Le répertoire *bugaku* comprend environ 60 morceaux.
A partir du XIV^e^ siècle, le Nô, théâtre d'essence religieuse, est réservé aux élites seigneuriales. Il se joue sur une estrade-autel, devant le décor traditionnel d'un vieux pin. Dans les 200 pièces de son répertoire, chaque aspect de la vie est réduit à une symbolique d'un extrême dépouillement, dont la compréhension réclame du spectateur une patiente initiation.
Vers le XVII^e^ siècle, le *kabuki* (ka = chant, bu = danse, ki = acte) satisfait le goût du peuple pour les légendes colorées et les mélodrames. Les acteurs, uniquement masculins, s'en transmettent les traditions d'une génération à l'autre. (cl. Betz, Munich).

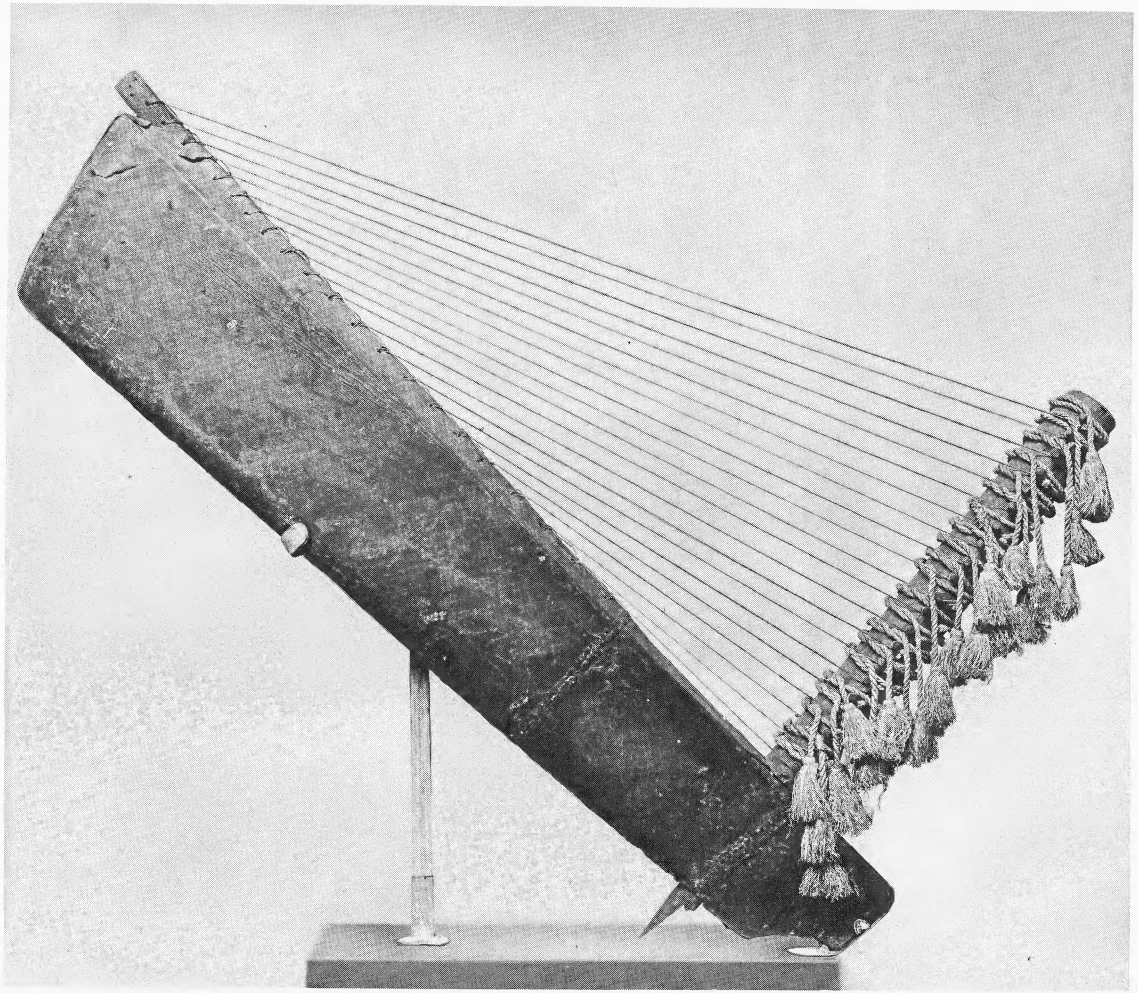
15. CHINE. Apsaras, déesse inférieure, danseuse ou musicienne, dans la mythologie indienne, jouant du p'i p'a, luth à quatre cordes. Haut-relief, style de Song Men, époque Wei, fin Ve S. après J.-C. Mus. des Beaux-Arts, Boston (cl. du Musée).

16. CHINE. Joueur de Kô Ti, ou cithare. Statue en pierre, époque Wei, Ve S. après J.-C. Mus. Guimet (cl. du Musée).

17. CAMBODGE. Les danseuses miment l'action et les sentiments chantés par un chœur. Chaque geste a un sens précis qui n'a pas varié depuis l'Antiquité. Au centre : la Princesse Buppha Devi, fille du Roi. (Cl. Lipnitzki).

18. JAVA. Musiciens : cymbales, flûtes traversières. Bas-relief. Mus. Guimet (cl. du Musée).
L'illustration de la couverture de ce livre représente un autre détail de ce bas-relief : tambours, luths, flûte traversière.

19. ASSYRIE. Musiciens militaires : tympanon ou tambourin, harpe, lyre, cymbales. VI^e S. av. J.-C. Bas relief. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

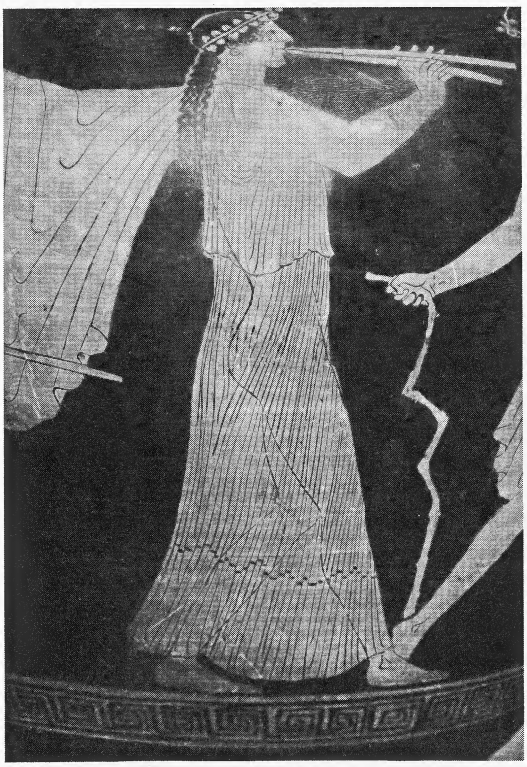


20. EGYPTE. Harpe angulaire. Vers 400 av. J.-C. Mus. du Louvre (cl. Giraudon). Caisse de résonance verticale.

21. ÉGYPTE. Harpiste. (cl. Giraudon). Caisse de résonance horizontale.

22. ÉGYPTE. Femme tenant un sistre de la main droite. (cl. Anderson).

23. ETRURIE. Joueur d'aulos double. Décor tombal (cl. Anderson).



24. GRÈCE. Joueuse d'aulos double. Vers 450 av. J.-C. Vase peint. Mus. du Louvre (cl. Alinari).

25. GRÈCE. Joueuse de lyre. Ve S. av. J.-C. Fond d'une coupe. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

26. GRÈCE. Danseuse agitant des clochettes. III^e S. av. J.-C. Statuette de Tanagra. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

27. GRÈCE. Le dieu Pan, personnifiant la Nature, portant la flûte à laquelle il a donné son nom. Une nymphe tenant une lyre. III^e S. av. J.-C. Statuette de Tanagra. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

28. GRÈCE. Femme jouant de la cithare. III^e S. av. J.-C. Statuette de Tanagra. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

29. ROME. Guerriers sonnant de la trompette droite ou tuba, et du buccin, sorte de cor recourbé, long d'environ 2 mètres. 112 après J.-C. Bas-relief. Colonne Trajane, Rome.

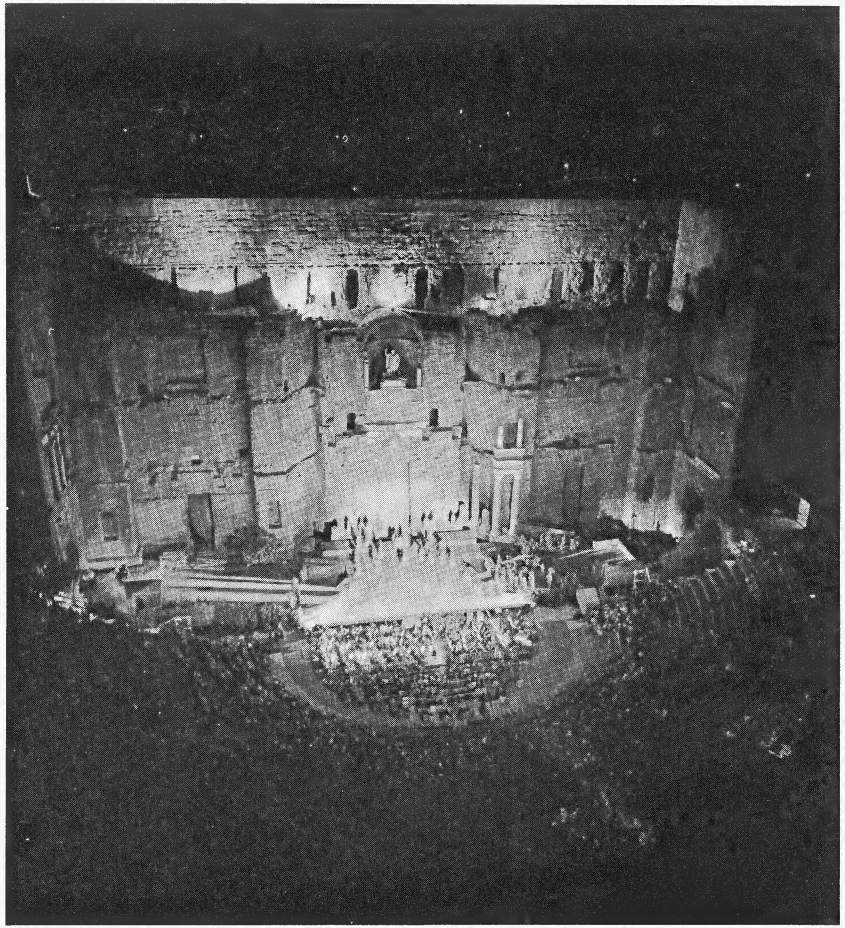
30. ROME. Joueurs de tuba et d'orgue portatif ou hydraule. IIe S. après J.-C. Terre cuite. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

31. ROME. Buccin. La tige transversale servait à tenir l'instrument en jouant ou à le porter sur l'épaule. Mus. du Louvre (cl. Giraudon).

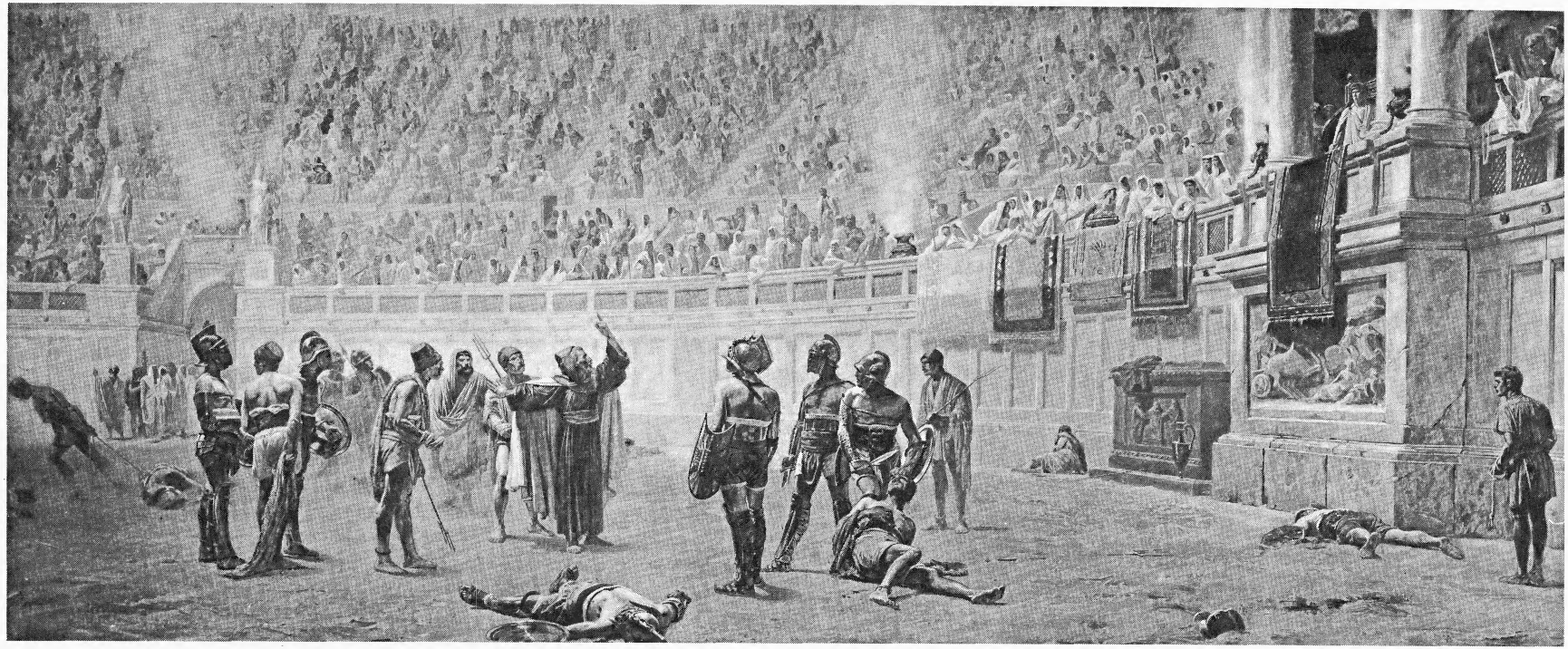
32. ROME. Scène comique - Acteurs masqués et joueur d'aulos double. Sculpture romaine. Mus. de Naples (cl. Alinari-Viollet).

33. ROME. Orphée jouant de la lyre, entouré d'animaux. Mosaïque antique. Pérouse (cl. Alinari).

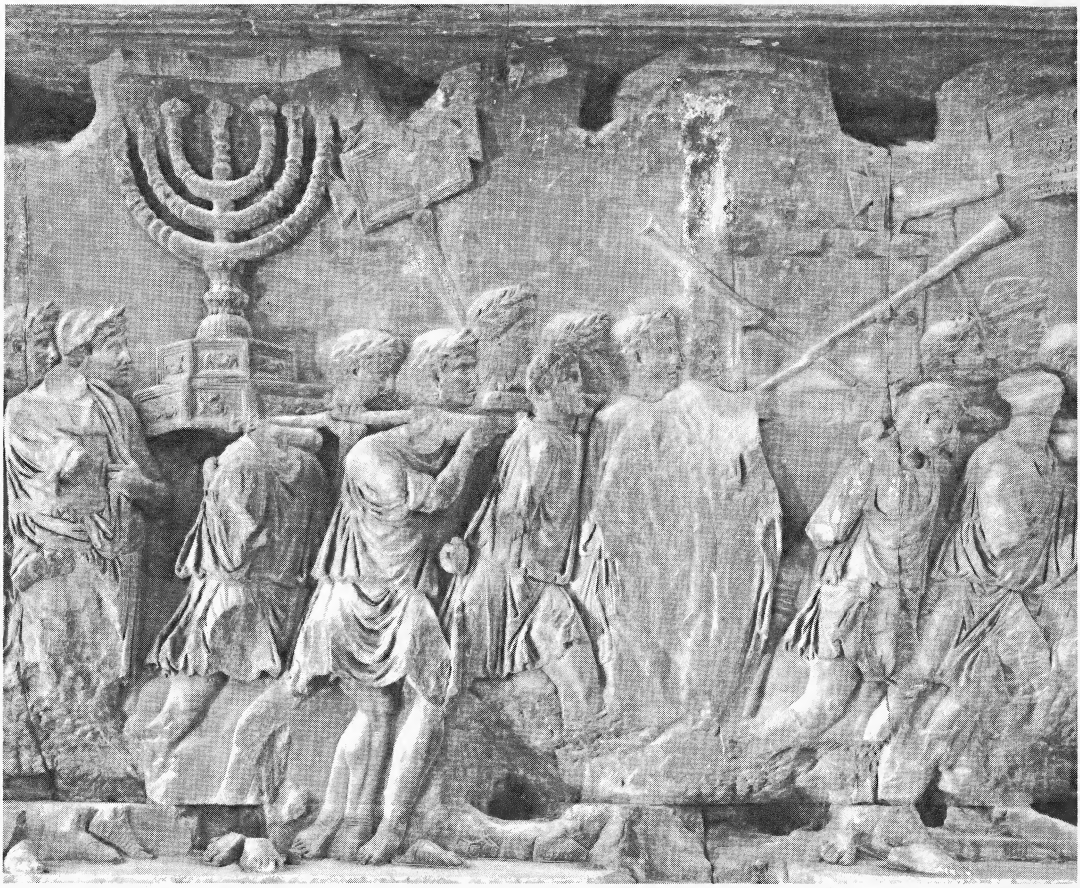
34. ROME. L'Empereur Marc-Aurèle (121-180 après J.-C.) faisant un sacrifice. Joueur d'instrument à vent. Bas-relief. Mus. du Capitole.



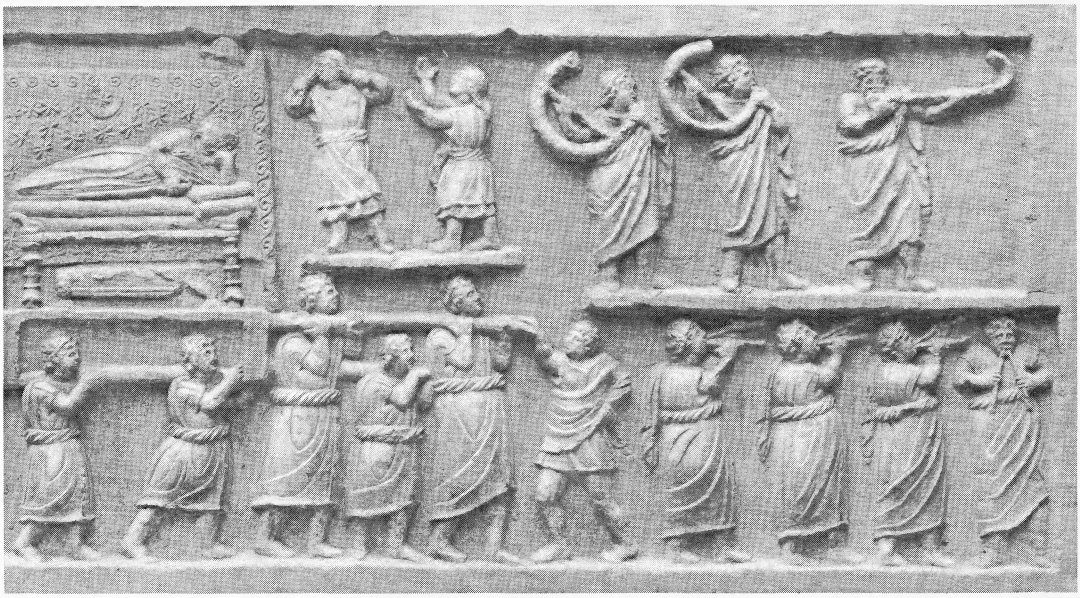
35. ORANGE. Représentation au Théâtre Antique. Construit au IIe siècle, sous le règne d'Hadrien, c'est l'un des monuments les plus imposants que les Romains aient laissés en Gaule. Le mur a 37 mètres de haut. Dans la niche, une statue de l'empereur Auguste. L'acoustique admirable permet aux acteurs de se faire entendre sans effort. (cl. Doisneau-Rapho).



36. ROME. LES JEUX DU CIRQUE. La musique y tenait une grande place. Des sonneries de *buccins* et de *tubas* annonçaient les différentes parties du spectacle. Une musique harmonieuse, entrecoupée de chœurs féminins, accompagnait souvent les cris des gladiateurs s'entr'égorgeant et l'agonie des chrétiens livrés aux fauves et aux bûchers. Néron lui-même, l'Empereur-Musicien, charmé par les chants d'amour que les Martyrs élevaient vers le Ciel, n'avait pas dédaigné d'y mêler sa voix et le son auguste de sa *lyre*. Singulier concert que celui du bourreau et des victimes, à l'instant même du sacrifice ! Au troisième siècle, Saint ALMA quitta le désert pour venir flétrir la cruauté de ces mœurs. Nous le voyons ici s'opposant, dans l'arène, à un combat de gladiateurs. Face à l'Empereur tout-puissant et à cent mille Romains déchaînés, le vieillard désarmé parle au nom d'un Dieu mort sur la croix depuis deux cents ans. Il sera martyrisé pour son audace, mais il périra en vainqueur, incarnation d'un monde en marche vers une Vérité qui illuminera la grande nuit des âmes. Quelques années encore et, sur le sable sanglant des arènes, descendra le grand silence de la rédemption. Peint. de C. Ademollo, 1880 (Cl. Alinari, Florence).



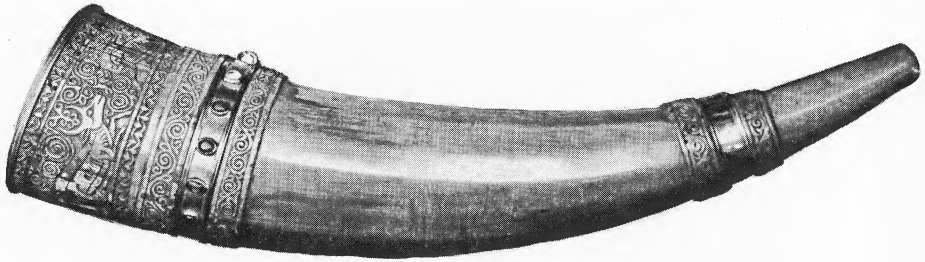
37. ROME. Le sac du temple de Jérusalem par les Romains. Bas-relief à l'intérieur de l'Arc de Titus au forum de Rome, 81 après J.-C. (cl. Alinari - arch. Roger-Viollet).
Les soldats couronnés de lauriers emportent les richesses du temple ; à gauche, le chandelier à sept branches, à droite deux trompettes.



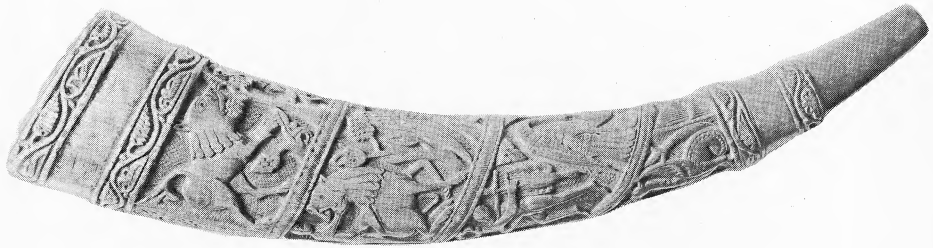
38. ROME. Joueurs de cornu ou cornicen et de lituus ou trompette crochue. Au-dessous, joueurs de tibia double (aulos double). Fragment d'une scène funèbre sur un sarcophage. Mus. d'Aquila (cl. Alinari).

39. EGYPTE. En 45 av. J.-C., Rome reçut avec faste César rentrant d'Egypte. Epris de Cléopâtre, César avait voulu l'associer à son triomphe. On voit ici les cavaliers de la garde de la reine sonnant de leurs trompettes d'or en forme de dragons. Reconstitution cinématographique, film « Cléopâtre » (Cl. 20th Century Fox).

40. ROME. Acteurs des atellanes ou farces populaires : aulos double, crotales ou petites cymbales, tambourin à cadre appelé tympanon. IIe S. av. J.-C. Mosaïque de Pompéi, influence grecque. Mus. de Naples (cl. Anderson).

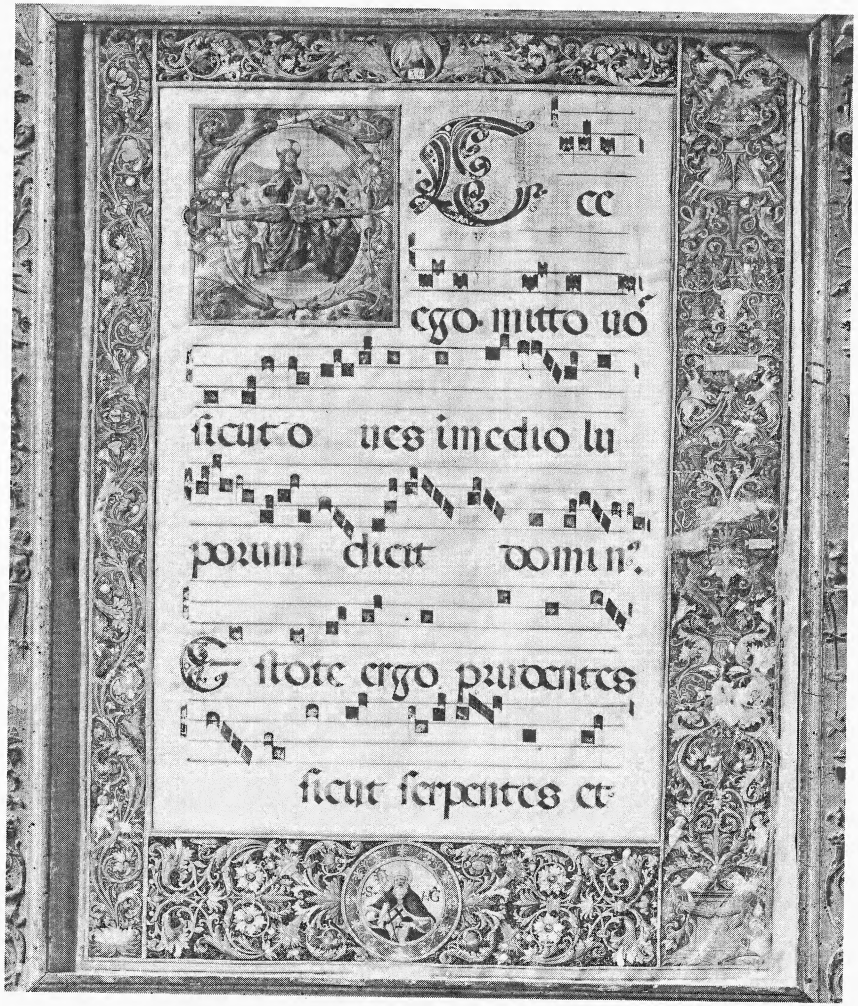


41. IX^e S. - Olifant, dit de Charlemagne. Ivoire d'éléphant. Trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.
L'Empereur s'étant étonné de la taille de l'animal possédant de telles défenses, le Sultan Haroun al-Rachid lui offrit un éléphant.

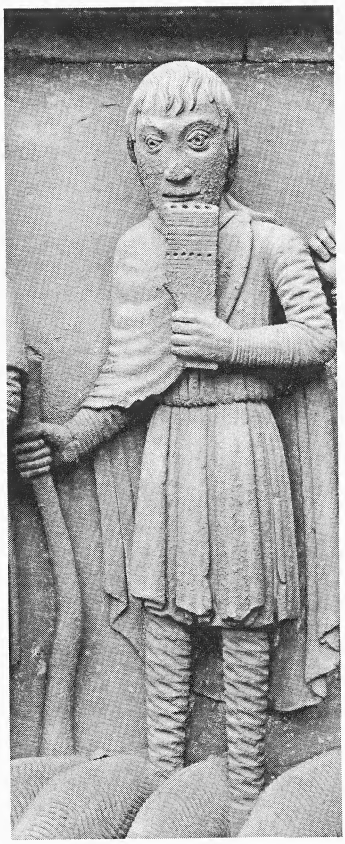


42. XI^e S. - Olifant, dit de Gaston de Béarn. Trésor de la cathédrale de Saragosse (cl. Giraudon).
La plupart de ces beaux instruments en ivoire étaient, à l'époque, confiés à la garde des Cathédrales.

43. XIII^e S. - Veneur ou chasseur à cheval, sonnant de l'olifant. Pierre sculptée. Vallée du Rhin (cl. de Caix).
Voir note de la figure 2.

44. XII[e] S. - David jouant de la harpe. Rebec et carillon. Lettre B enluminée. Douai (cl. Monum. historiques).

45. XV[e] S. - Page d'antiphonaire ou recueil de chants religieux, en notation carrée. Florence, Mus. National (cl. Alinari).

46. XII^e Siècle. Chrout. Statue, cathédrale de Chartres. Art Roman (cl. Giraudon).



47. XII^e S. Flûte de Pan. Chartres (cl. Giraudon). Voir note figure 27.

48. XII^e S. Rebec. Statue, Cathédrale de Chartres. Art Roman (cl. Giraudon).

49. Deux joueurs de chalumeau double, dérivé de l'aulos grec. (cl. Biblio. Nat. de Madrid).

49.50. Manuscrit enluminé des Cantiques de Sainte Marie du Roi Alphonse X, dit Le Sage, (1252-1284). Détail Biblio. de l'Escurial.

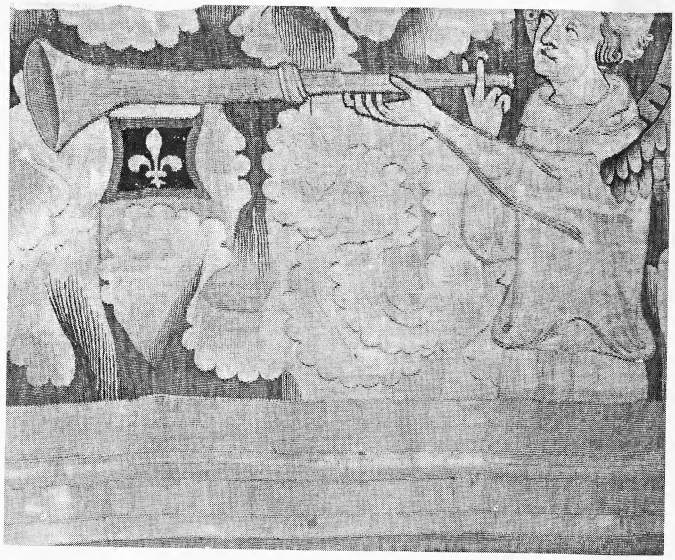
50. Deux joueurs de viole à archet. (cl. Biblio. Nat. de Madrid).

51. XI[e] S. Musicien jouant du chalumeau double et jongleur. Notation musicale neumatique. Manuscrit de la Biblio. Nationale (cl. B. N.).

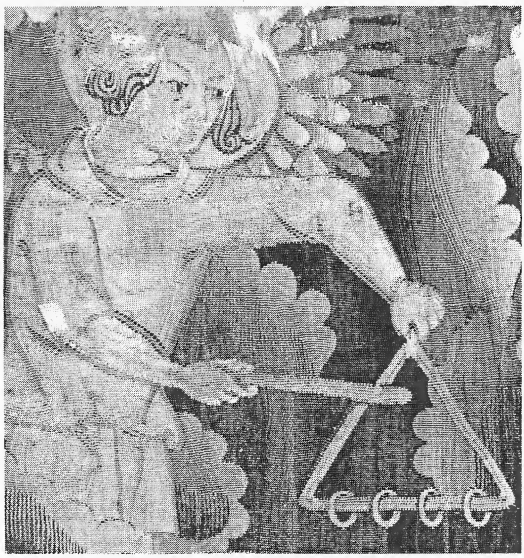
52. XI[e] S. Jongleresse. Au-dessous, un Alleluia neumé. Manuscrit de la Biblio. Nationale (cl. B. N.).

53. XIV^e S. Orphée charmant les animaux en jouant de la harpe. Manuscrit enluminé. Biblio. de Lyon (cl. Monum. historiques).

54. XIV^e S. - Orphée, jouant de la vièle, obtient le retour d'Eurydice des Enfers. Manuscrit enluminé. Biblio. de Lyon (cl. Monum. historiques).



55. XIV^{e} S. - Anges musiciens : cornemuse, buisine ou trompette droite, harpe, tambour, vièle, cymbales. Tapisseries de l'Apocalypse, château d'Angers (cl. Monum. historiques).



56. XIV^{e} S. - Anges musiciens : orgue portatif, olifant, triangle. cornet à bouquin, choron. Tapisseries de l'Apocalypse, château d'Angers (cl. Monum. historiques).

57. *Le Concert des Anges* de T. Riemenschneider (1460-1531). Chanteur, tambour, chanteur, chalemie, ancêtre du hautbois, luth, chalemie. Mus. de Dahlem à Berlin (cl. du Musée).
Cette belle œuvre en bois de tilleul, bien qu'appartenant déjà à la Renaissance, porte encore l'empreinte du gothique.

58. Aveugle jouant de la vielle à roue. Miniature du livre de B. de Glanville *Des propriétés des Choses* (XV[e] S.). Biblio. Nat. (cl. B. N.). On trouve la plus ancienne représentation de cet instrument sur un bas-relief de l'abbaye de Saint-Martin de Bocherville (XII[e] siècle, Musée de Rouen).

59. VENISE. Orphée et Eurydice. Plat de la Manufacture d'Urbino (cl. Anderson-Giraudon).
Alors qu'il avait obtenu qu'Eurydice lui soit rendue, Orphée, transgressant la défense des divinités infernales, tourne ses regards vers elle. Ainsi, il perd à jamais Eurydice qui est à nouveau entraînée vers les enfers.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Les Instruments Modernes de Musique sont présentés ici dès la classe de 6e, afin de répondre à la demande des Professeurs et des Elèves.

•

Ces instruments sont la reproduction en petit format et en noir de grandes compositions originales en couleurs, au format 26,5 × 34, tirées sur papier fort de premier choix.

Les costumes indiquent l'époque où la structure des Instruments est devenue définitive.

Par sa précision technique, par la qualité artistique de sa réalisation, due à H. Barret, par la diversité des couleurs (chaque planche comporte une teinte de fond différente), cette Collection forme un incomparable ensemble de *documentation* et de *décoration*.

Les images sont vendues par séries de sept, ou séparément.

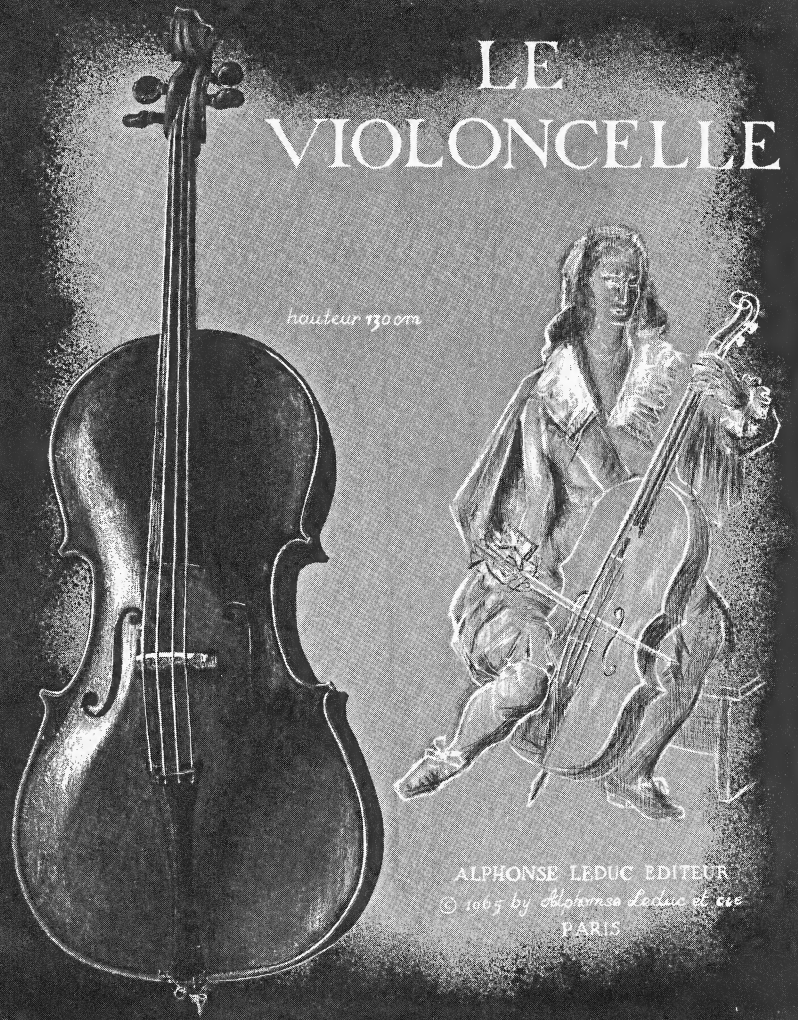
Chaque série existe également en LIVRET sur papier glacé pour DÉCOUPAGES SCOLAIRES, en une couleur, avec notices explicatives.

L'ALTO

ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

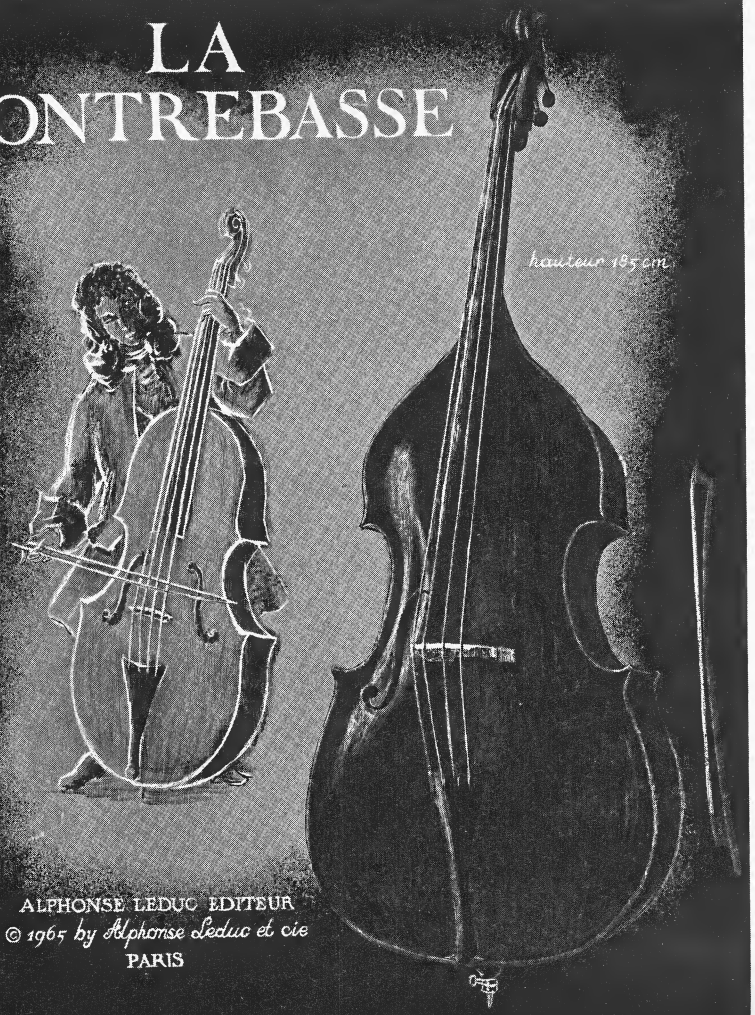
LE VIOLONCELLE



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

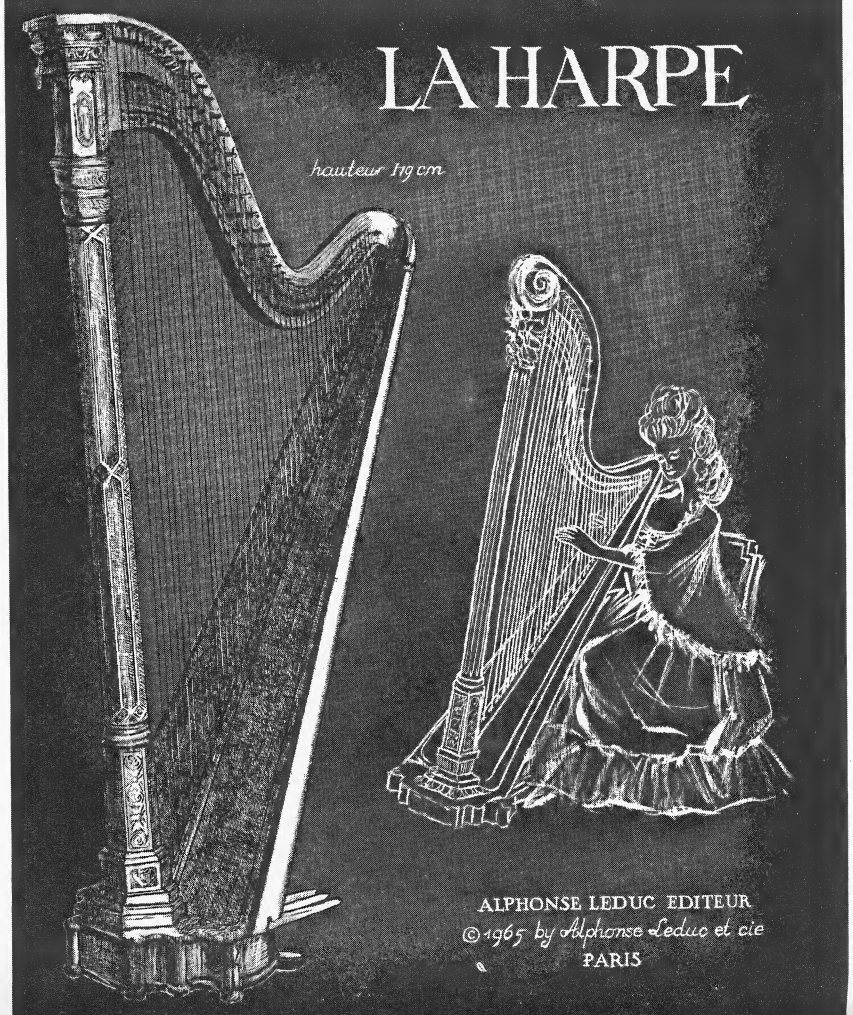
LA CONTREBASSE



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

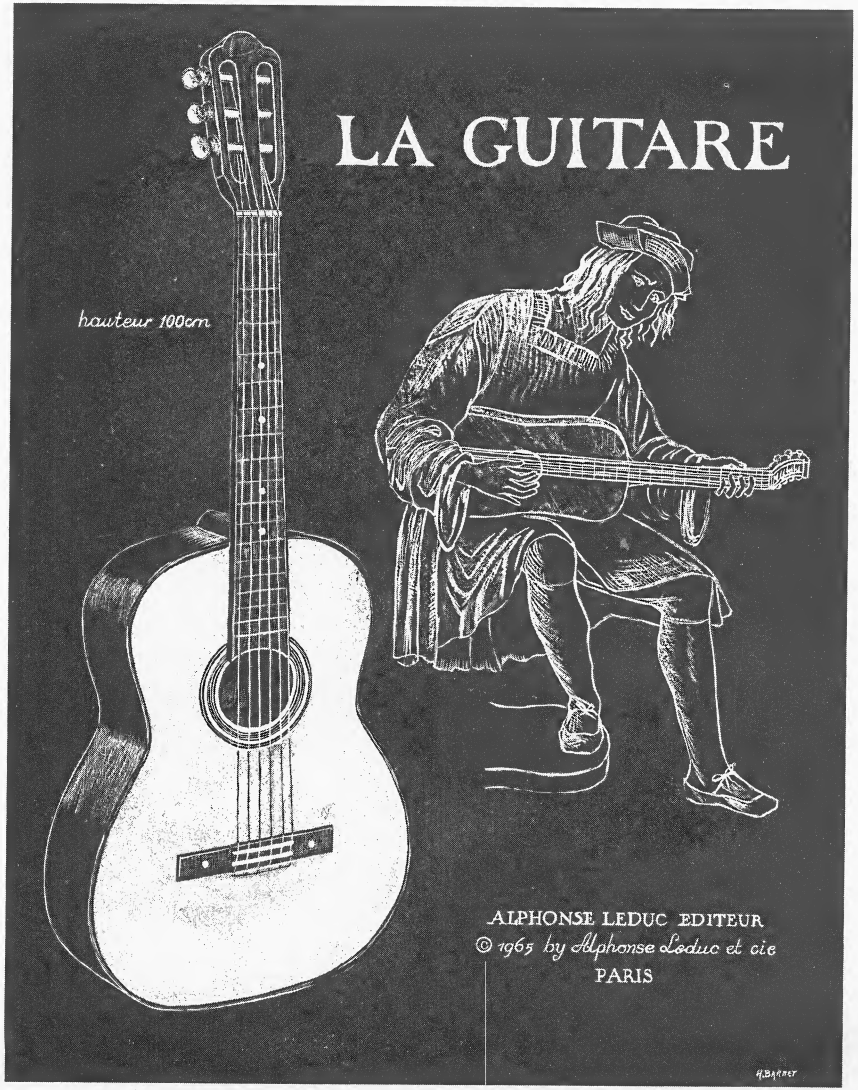
H. BARRET

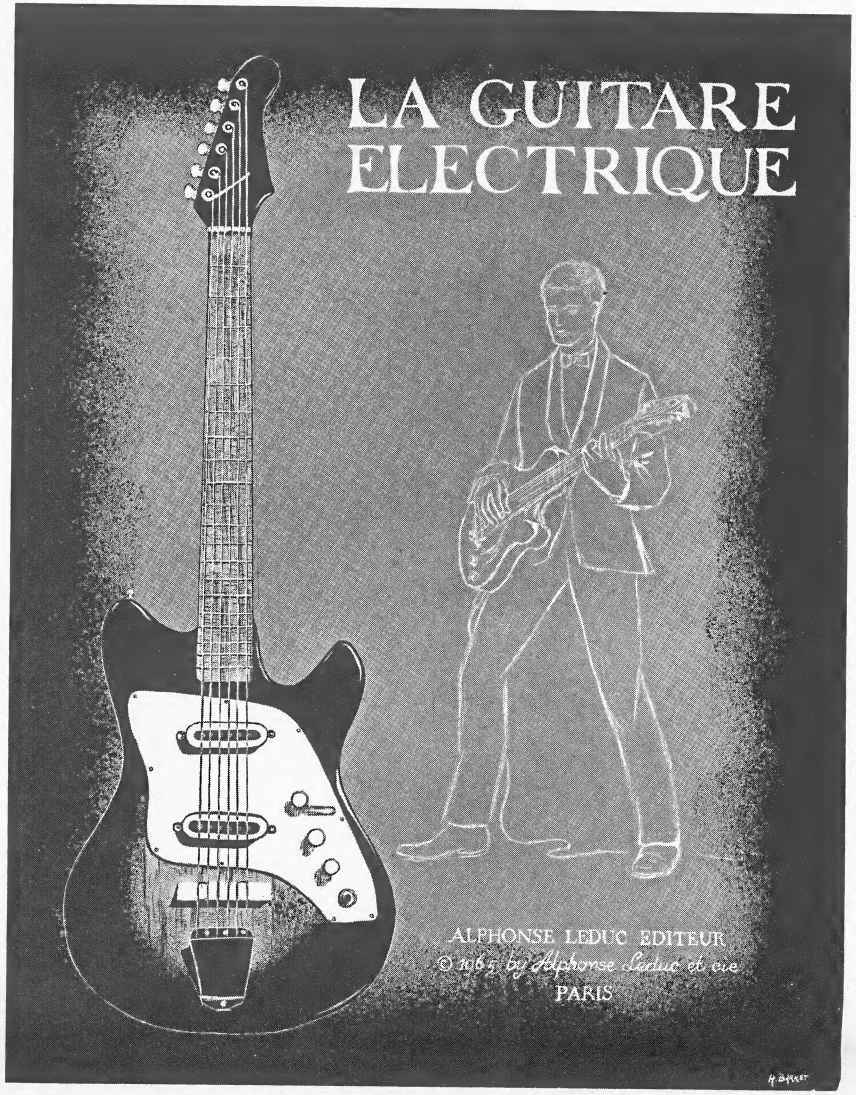
LA HARPE

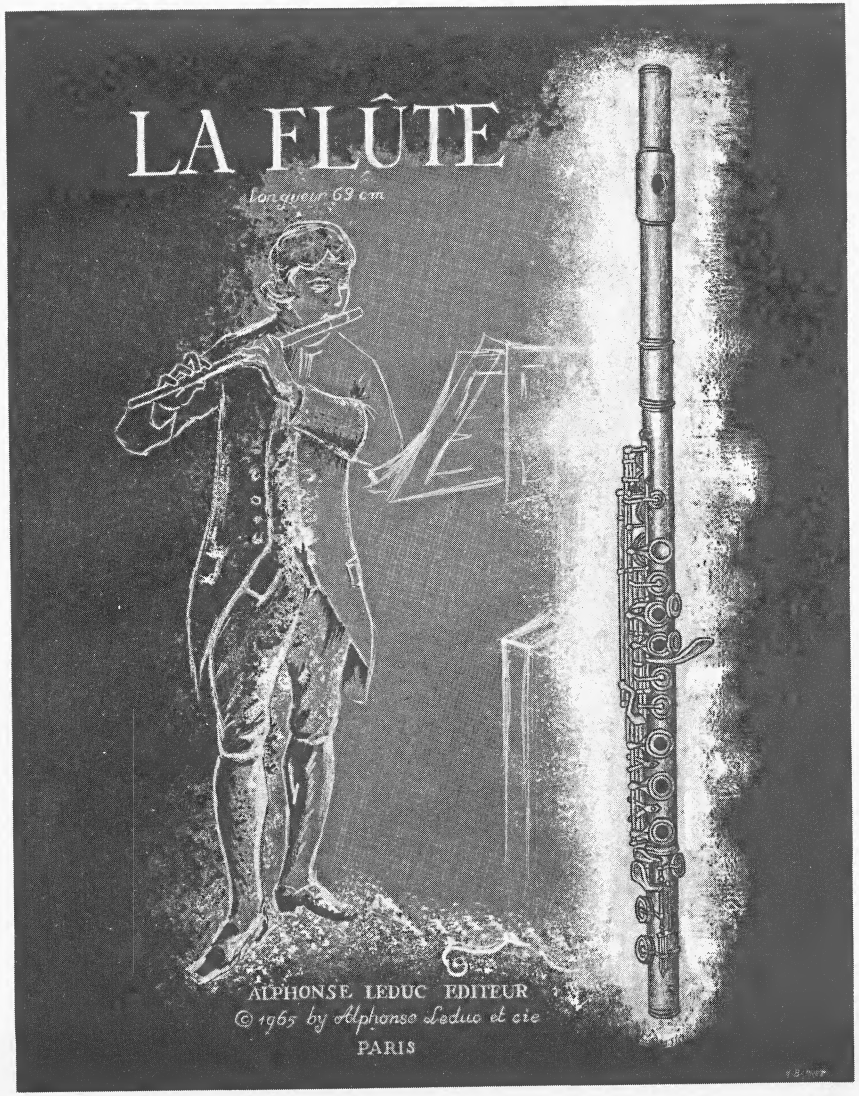


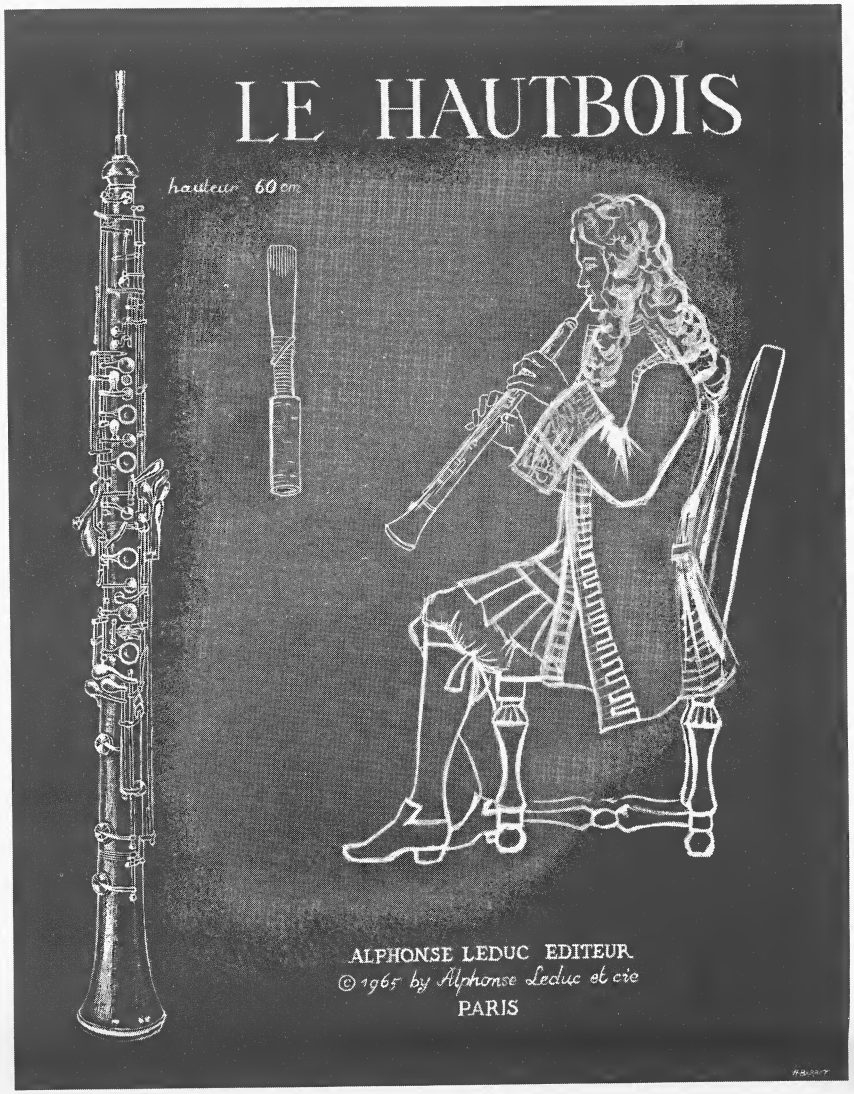
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET


LA GUITARE
hauteur 100cm
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

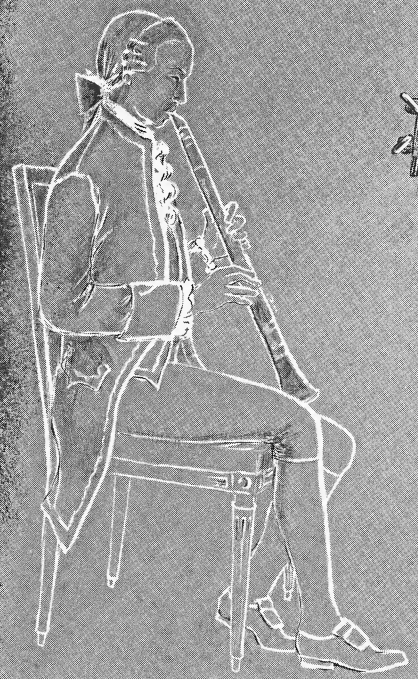

LA GUITARE
ELECTRIQUE
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS


LA FLÛTE
longueur 69 cm
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS


LE HAUTBOIS
hauteur 60 cm
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

LA CLARINETTE

longueur 68 cm

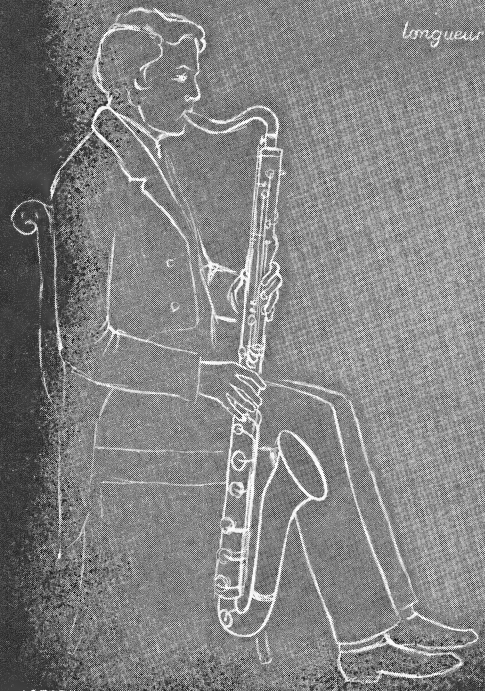


ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LA CLARINETTE BASSE

longueur 92 cm

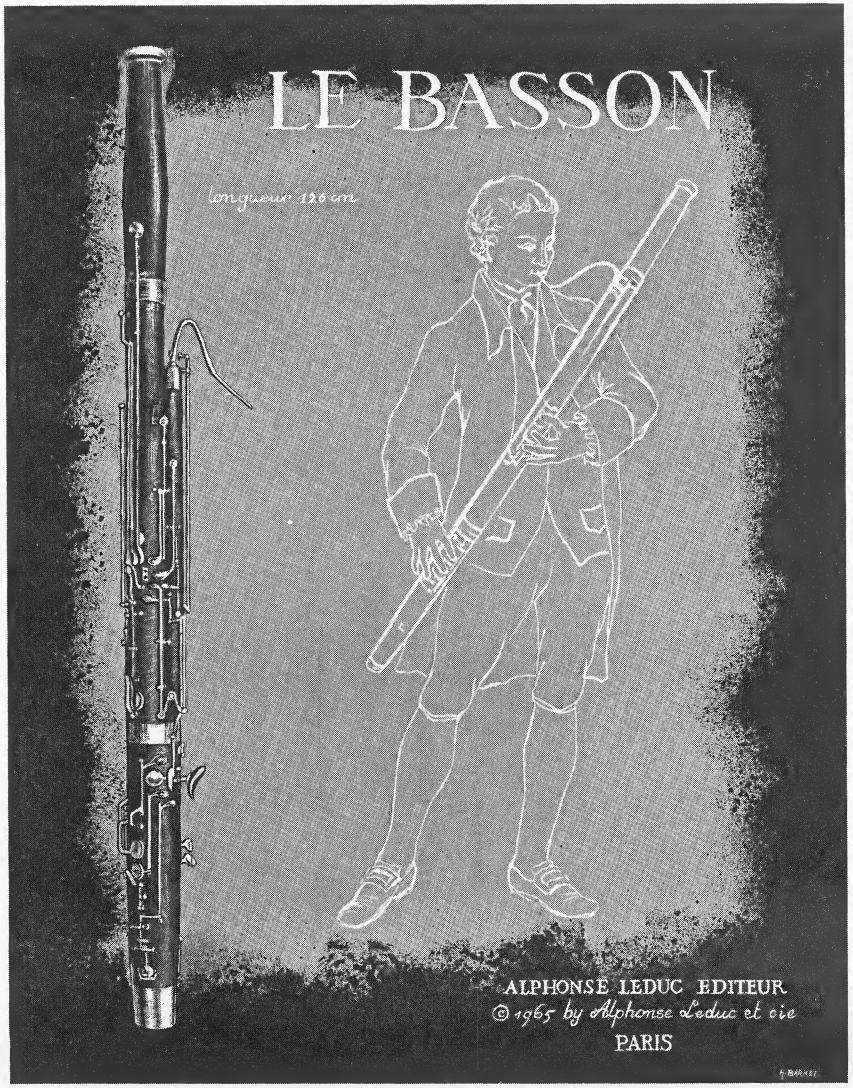


ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE BASSON

longueur 126 cm



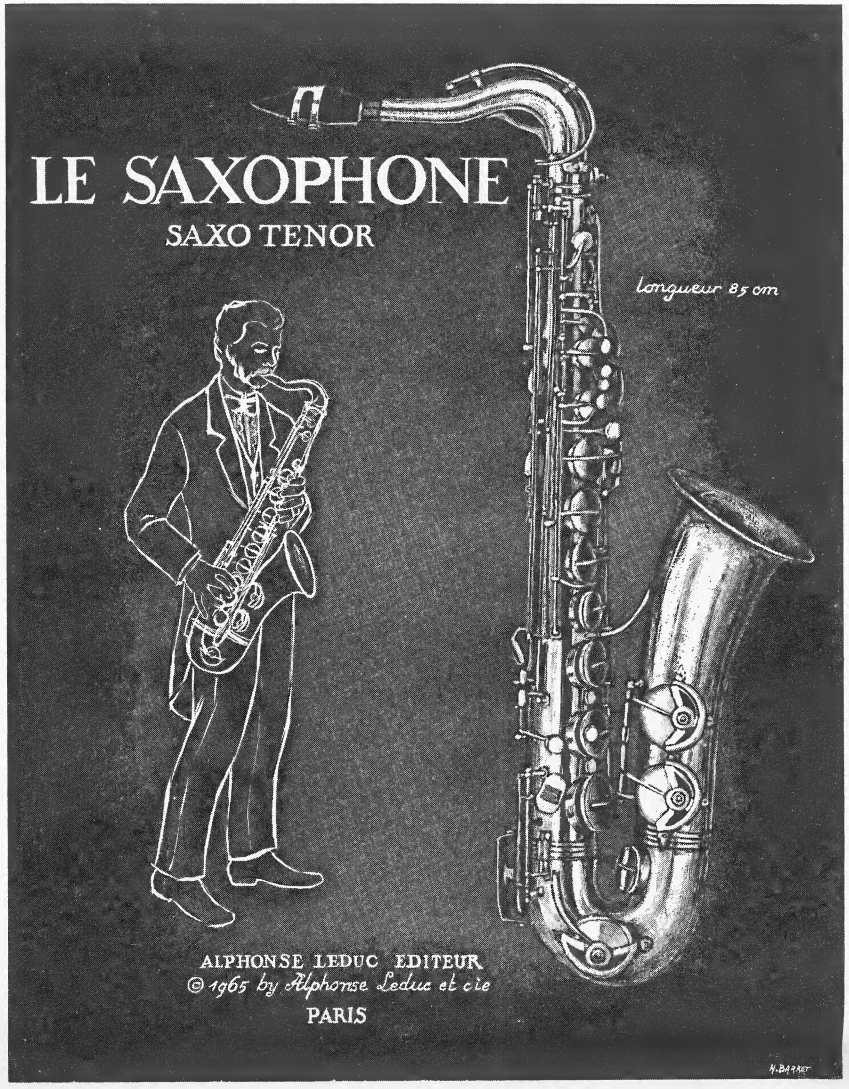
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE SAXOPHONE

SAXO TENOR

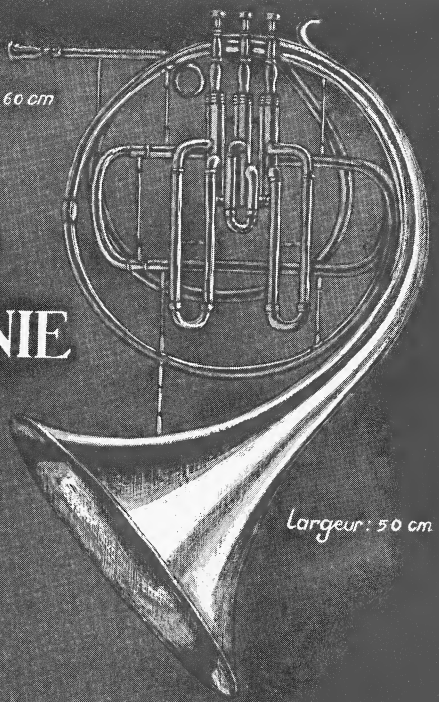
longueur 85 cm

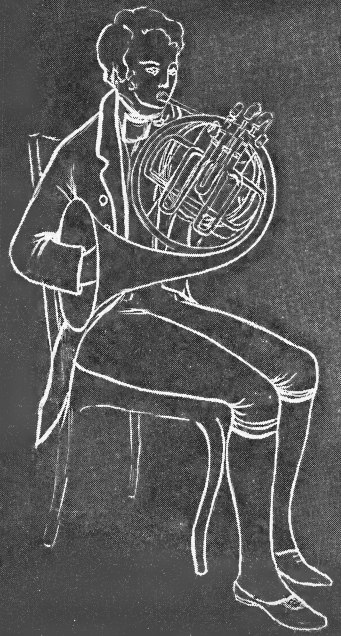


ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE COR D'HARMONIE

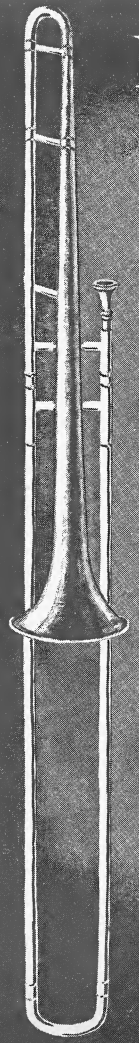




ALPHONSE LEDUC EDITEUR
©1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE TROMBONE



longueur 118 cm

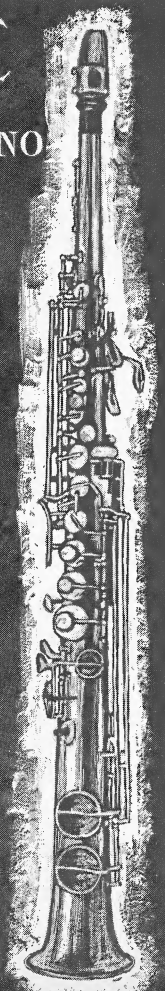
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
©1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

H. BARRET

LE SAXOPHONE

LE SAXO SOPRANO

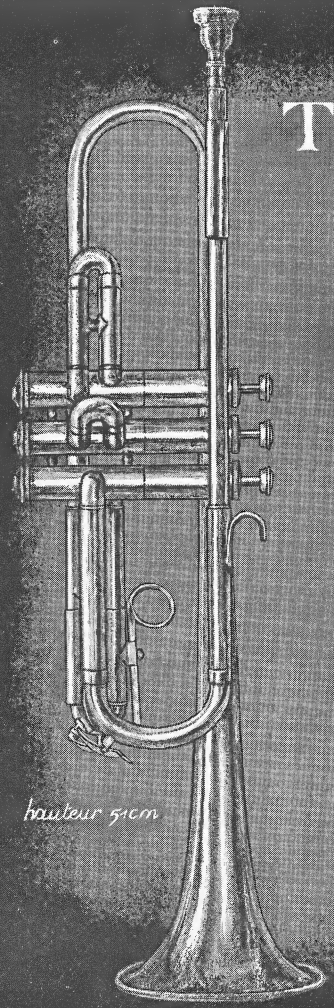
hauteur : 70 cm



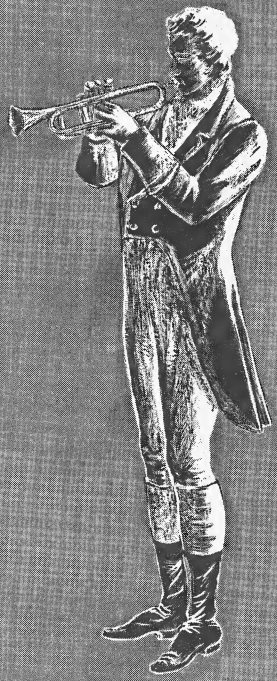
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

M.BARRET

LA TROMPETTE



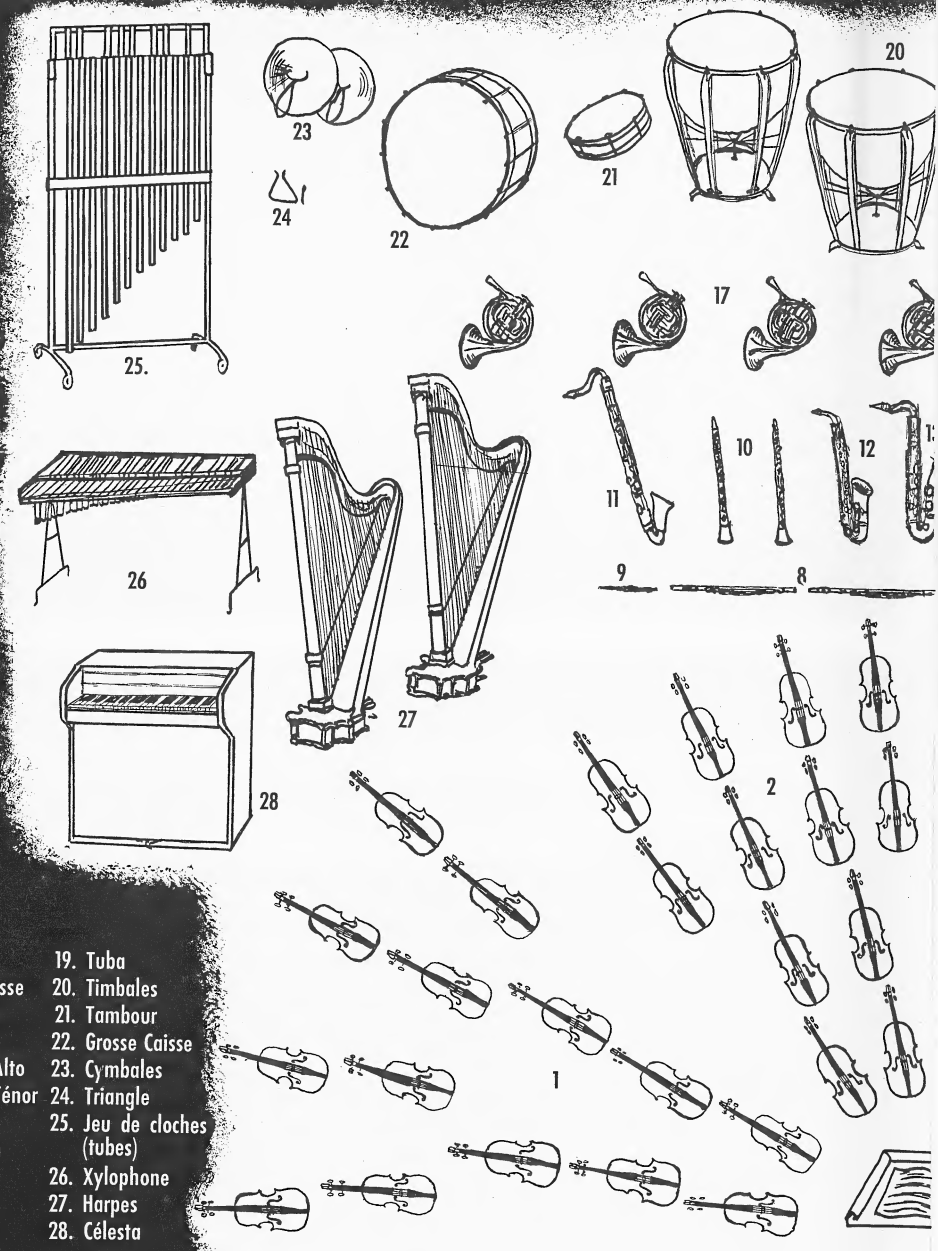
hauteur 51cm



ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS

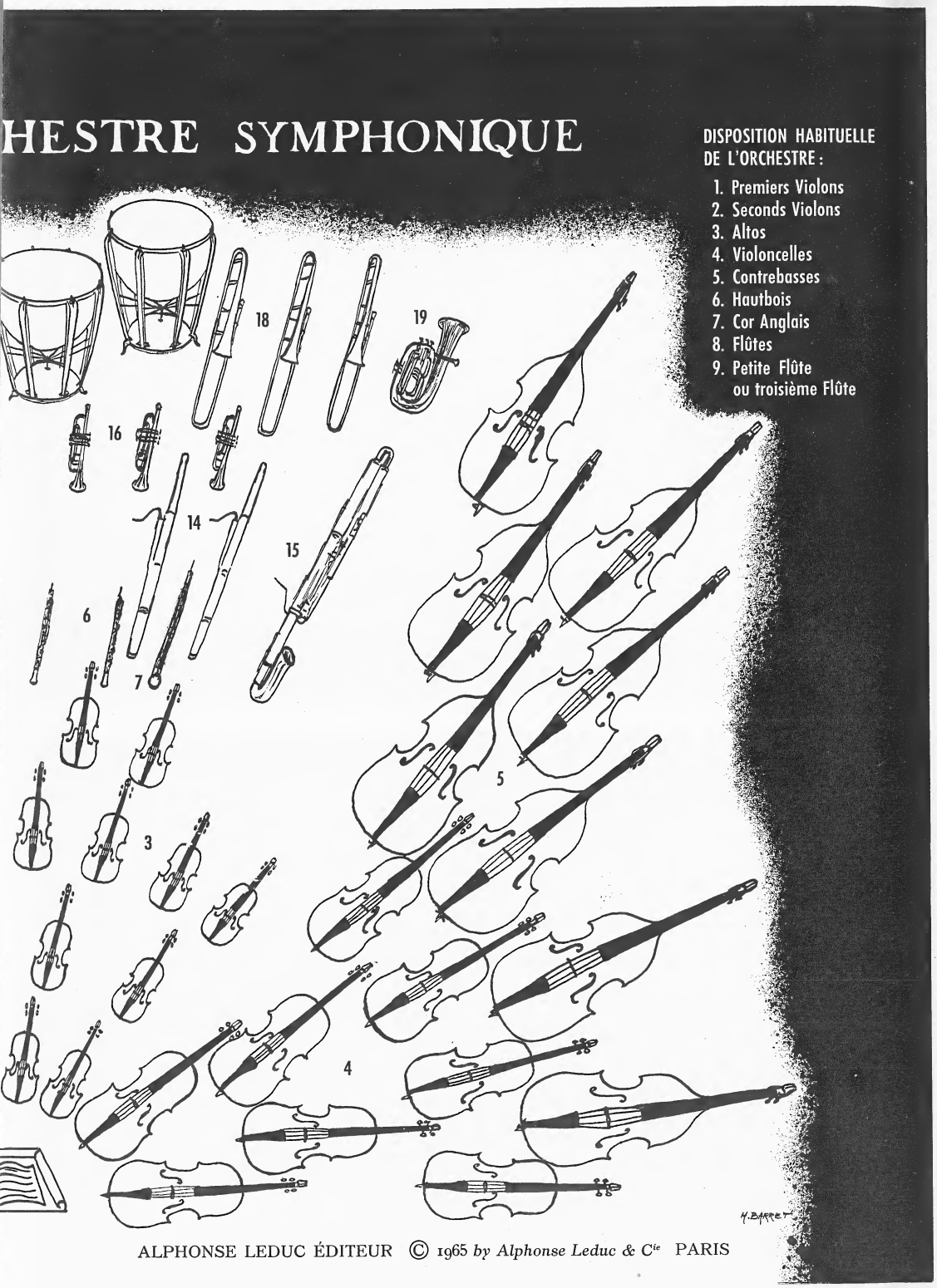
M.BARRET

DISPOSITION D'UN ORC

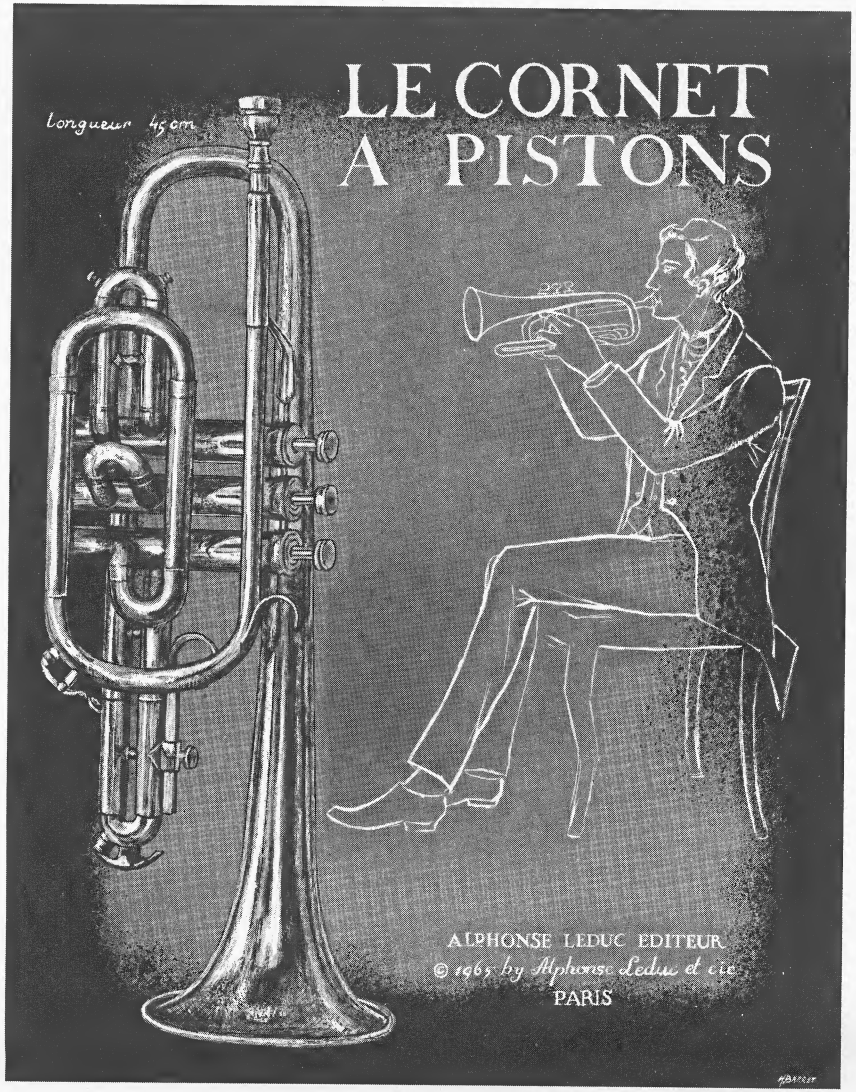


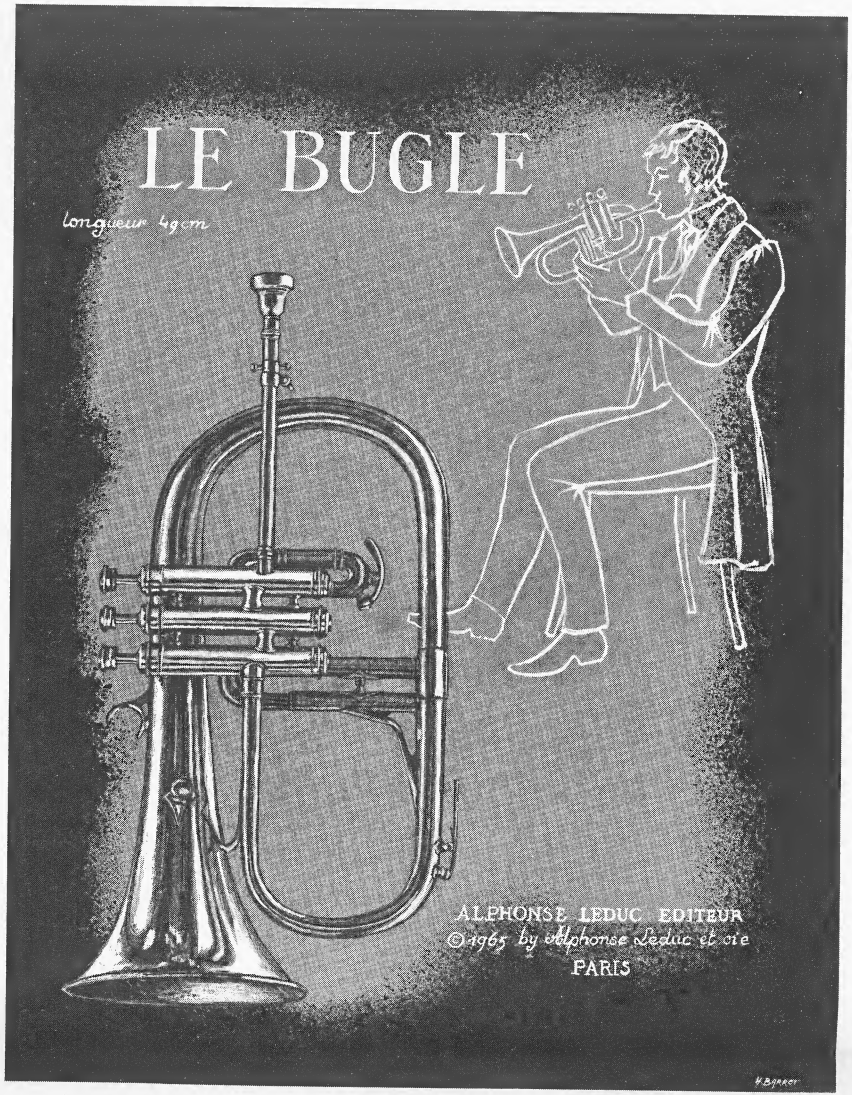
10. Clarinettes
11. Clarinette Basse et troisième Clarinette
12. Saxophone Alto
13. Saxophone Ténor
14. Bassons
15. Contrebasson
16. Trompettes
17. Cors
18. Trombones
19. Tuba
20. Timbales
21. Tambour
22. Grosse Caisse
23. Cymbales
24. Triangle
25. Jeu de cloches (tubes)
26. Xylophone
27. Harpes
28. Célesta

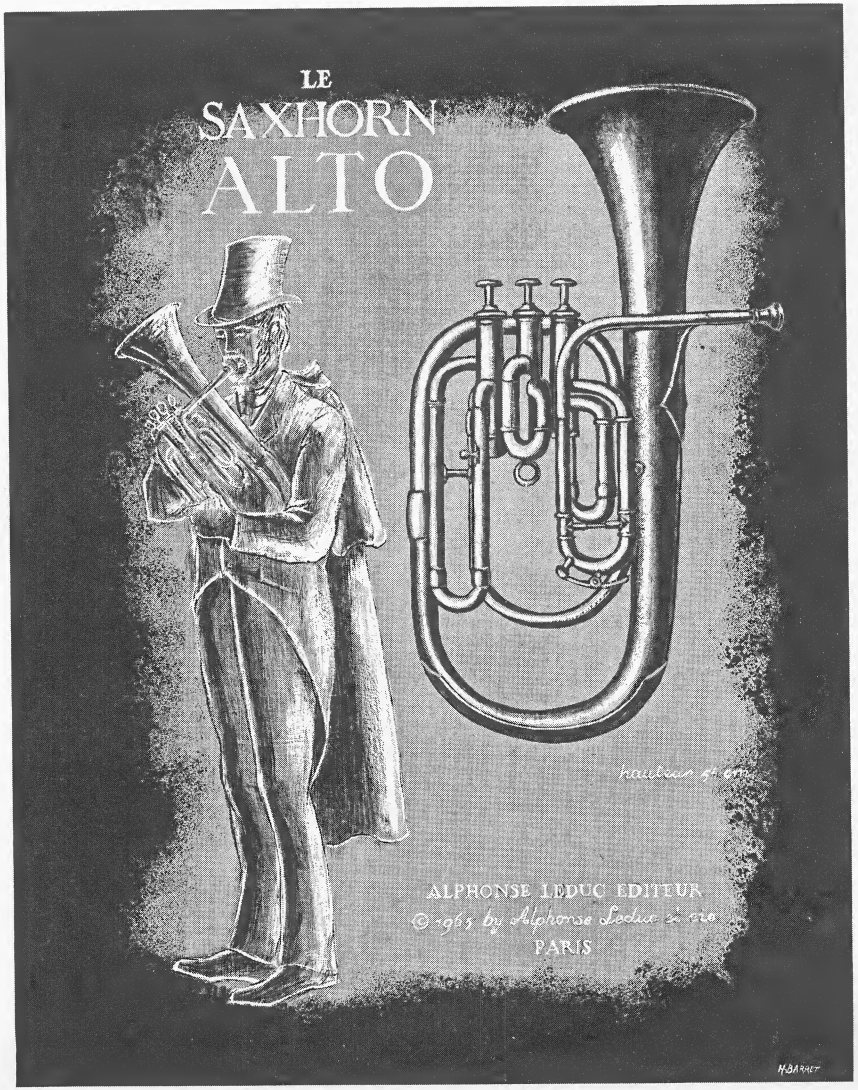
L'orchestre moderne est le fruit d'une longue évolution qui prend sa source dans les groupements instrumentaux du Moyen Age, puis de la Renaissance et trouve sa structure type vers 1670. Il ne cessera de se perfectionner et comprend, aujourd'hui, une centaine d'instrumentistes. Autour du quatuor à cordes (premiers et seconds violons, altos, violoncelles, auxquels s'ajoutent les contrebasses) sont groupés les instruments à vent ; les bois : trois flûtes, deux hautbois et un cor anglais, deux clarinettes et une clarinette basse, deux bassons et un contrebasson ; les cuivres : quatre cors,

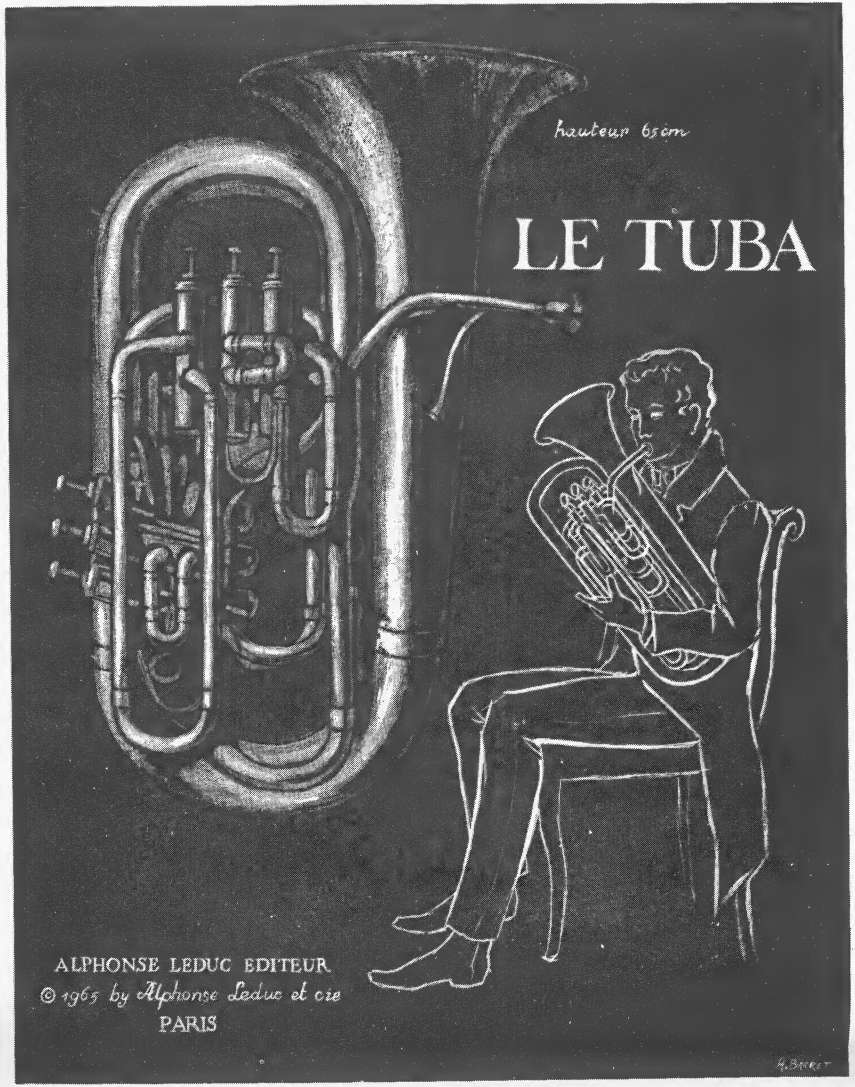


deux ou trois trompettes, deux ou trois trombones, un tuba et des saxophones. Les instruments de percussion comprennent essentiellement quatre timbales, la batterie (tambour, grosse caisse, cymbales, triangle), les xylophones, jeu de cloches, celesta, etc. Une ou deux harpes complètent cet ensemble. Les instruments sont groupés en vue de faciliter la direction du chef et en fonction de la sonorité désirée. Nous avons représenté ici la disposition américaine qui, utilisée dès 1945 par Léopold Stokowsky, tend à se généraliser.


LE CORNET
A PISTONS
Longueur 45 cm
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1963 by Alphonse Leduc et cie
PARIS
H. BARROT


LE BUGLE
Longueur 49 cm
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1963 by Alphonse Leduc et cie
PARIS
H. BARROT


LE
SAXHORN
ALTO
hauteur 94 cm
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc & cie
PARIS
H.BARRET


hauteur 65cm
LE TUBA
ALPHONSE LEDUC EDITEUR
© 1965 by Alphonse Leduc et cie
PARIS
H.BARRET

XV^e S. Dans la cour du château, deux valets annoncent le départ pour la chasse en sonnant du cor (Cl. du film " Les Visiteurs du Soir " de Marcel Carné).

iropa PARIS